Walter Benjamin

Desembalo mi biblioteca

El arte de coleccionar



En los textos reunidos en este volumen, Walter Benjamin analiza aspectos muy diversos de la que fue su gran pasión: los libros, expresión privilegiada de unas formas culturales todavía «humanas», pero cada vez más amenazadas por el avance imparable de la tecnología.



Walter Benjamin

Desembalo mi biblioteca

El arte de coleccionar

ePub r1.0

Titivillus 24.08.17

Título original: *Ich packe meine Bibliothek aus, S. 388*
Walter Benjamin, 1931
Traducción: Fernando Ortega

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2





Walter Benjamin
en la Biblioteca Nacional de París

Indice

Prólogo

Filósofo, historiador, crítico de arte, crítico literario y traductor, Walter Benjamin fue una figura sobresaliente de ese mundo, sin duda vertiginoso, probable mente caótico, pero también extremada mente vivo desde el punto de vista intelectual, que fue la Europa del período comprendido entre las dos guerras mundiales. En su obra se conjugan la teología, la filosofía del lenguaje y el marxismo, todo ello envuelto en un espíritu neorromántico que el marxismo ortodoxo de su tiempo no dejó de reprocharle. Pero por encima de toda posible influencia, encontramos en Benjamin a un espíritu independiente, atípico, cuya mirada acerbamente crítica nos proporciona un vivo y esclarecedor testimonio sobre un momento decisivo de nuestra historia más reciente.

Su vida

Walter Benjamin nació en Berlín en 1892 en el seno de una familia de origen judío. Su padre fue primero banquero y después anticuario. Estudió en el Friedrich Wilhelm Gymnasium de Berlín y en una escuela particular de Turingia. Tras terminar el bachillerato, Walter Benjamin comenzó sus estudios de filosofía, germanística e historia del arte en la universidad de Friburgo, pero tras un primer semestre volvió a Berlín, donde continuó los estudios de filosofía. En 1914 fue elegido presidente de la *Freie Studentenschaft* (Asociación Libre de Estudiantes), en cuya re vista *Der Anfang*, con la que había

empezado a colaborar cuatro años antes, escribe ensayos a favor de un cambio educativo y cultural de carácter radical. No obstante, poco después, y debido a ciertos desacuerdos ideológicos, se retira de las actividades del grupo renunciando igualmente a su colaboración en *Der Anfang*.

En ese mismo año de 1914 comienza a traducir las obras de Charles Baudelaire. Al año siguiente se trasladó a Munich, donde continuó sus estudios y donde conoció a Rainer Maria Rilke y a Gershom Scholem, el estudioso del misticismo judío, con quien mantuvo una estrecha relación durante toda su vida, relación que será decisiva para ambos. Casado con Dora Pollack, la pareja pasa un tiempo en Dachau y luego se trasladan a Suiza, don de Walter se inscribe en la universidad de Berna, y comienza a escribir su tesis doctoral sobre la crítica de arte en la época romántica. Walter y Dora tuvieron un hijo, Stefan Rafael, que nació en 1918. Al año siguiente, Benjamin obtiene el doctorado y prosigue sus traducciones de Baudelaire. Por esa época conoce a Ernst Bloch, publica el ensayo *Kritik der Gewalt (Para una crítica de la violencia y otros ensayos)* y prepara el plan de una revista, *Angelus Novus*, que no llegó a ver la luz. Su situación económica no es fácil y comienzan también las divergencias con su esposa; intenta con seguir un puesto para enseñar en la universidad, pero no lo consigue.

En 1923 conoce a Adorno y a Lukács, cuya *Teoría de la novela* (1920) tendrá una gran influencia sobre él, y publica *Charles Baudelaire: Tableaux parisiens*. La situación política hace difícil la vida de su padre, que pasa por graves problemas financieros que comprometen la ayuda que presta a Walter, Dora y Stefan. Gershom Scholem, que es ya su mejor amigo, va a trasladarse a Palestina e intenta con vencer a Walter Benjamin y su familia para que le acompañen, pero éstos no se sienten inclinados a dejar Alemania.

Se traslada con Ernst Bloch a la isla de Capri y conoce a la actriz Asja Lascis, comunista letona que le inicia en el marxismo; Lascis se convirtió en su amante y llegó a tener una importante influencia intelectual en su vida. Hugo von Hoffmansthal le publica un ensayo

sobre *Las afinidades electivas* de Goethe en la revista *Neue Deutsche Beiträge*. Entre 1923 y 1925 trabaja en su obra más amplia, *El origen del drama barroco alemán*, que, como análisis filosófico de una forma cultural históricamente determinada, constituye un ejemplo del método crítico de su autor, que no se limita a la especulación sobre los temas clásicos de la filosofía, sino que más bien se aplica a las realidades culturales. Benjamin lo presentará a la Universidad Goethe de Fráncfort como credencial para conseguir un puesto docente, pero el trabajo será rechazado y Benjamin se verá privado una vez más de enseñar en la universidad.

En 1926 vive en París y en Monaco. Traduce el primer volumen de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust y colabora con dos periódicos alemanes. Hace un breve viaje a Berlín, con ocasión de la muerte de su padre, y parte para Moscú donde se reencuentra con Asja Lacis, que está enferma en un sanatorio. Vuelve luego a París y termina la traducción del segundo volumen de la obra de Proust. Por esta época, la aproximación de Benjamin al marxismo es clara y el concepto marxista de alienación ocupará desde entonces un lugar fundamental en su obra.

Al año siguiente comienza a escribir el *Libro de los pasajes*, su gran obra sobre la vida parisina del siglo XIX, que nunca llegó a terminar. Ese mismo año ve por última vez, en París, a Gershom Scholem, que de nuevo intenta convencerle, sin éxito, para que se traslade con él a Pales tina. En 1928 se separa de su esposa, de la que se divorcia dos años más tarde. Publica a continuación *Calle de dirección única* y conoce a Bertolt Brecht por mediación de Asja Lacis, que colabora con el dramaturgo. Walter rompería su relación con Asja en 1930, el mismo año que mu rió su madre.

De 1932 data su primera estancia en Ibiza durante varios meses. La situación en Alemania es entonces complicada; Adolf Hitler está a punto de tomar el poder y Benjamin abandona definitiva mente su país. Ante la toma del poder por el nacionalsocialismo en 1933, con la consiguiente persecución de los judíos, se trasladó a París, pero

antes de hacerlo visitó a Bertolt Brecht, que se había refugiado en Svendborg (Dinamarca) y pasó unos meses en San Remo, donde vivía su ex esposa Dora.

En esta época colabora con Max Horkheimer y recibe ayuda económica del Instituto de Investigación Social. En París conoce a Hanna Arendt y Herman Hesse. La revista del Instituto de Investigación Social, *Zeitschrift für Sozialforschung*, le publica varios textos, entre ellos algunos de los más relevantes del autor y, en particular, el que llegará a ser probablemente su texto más leído: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

En 1937 Benjamin trabaja en *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*, y conoce a Georges Bataille, a quien más tarde confiaría el manuscrito del *Libro de los pasajes*. Al año siguiente visita por última vez a Bertolt Brecht, que sigue refugiado en Dinamarca y a quien Benjamin ha confiado momentáneamente la custodia de su biblioteca. Mientras tanto, el régimen nazi ha desposeído a los judíos de la nacionalidad alemana. Convertido en apátrida, es internado por el Gobierno francés en el «campo de trabajadores voluntarios» de Vernuche, cerca de Nevers, donde permaneció tres meses, siendo liberado gracias a la mediación de algunos intelectuales franceses, amigos suyos. De nuevo en París, escribe sus *Tesis sobre la filosofía de la historia*.

El 13 de junio de 1940, un día antes de la entrada de los alemanes en París, deja la capital y se dirige a Lourdes. De ahí se traslada a Marsella y finalmente, el 25 de septiembre, llega a Port-Vendres, junto a la frontera, con la intención de pasar a España, camino de Portugal, desde donde proyecta volar a Estados Unidos con un visado que le ha proporcionado Max Horlvheimer. En el pequeño pueblo de los Pirineos Orientales se encuentra con Hans y Lisa Fittko, dos alemanes opositores al régimen nacionalsocialista que le facilitarán el paso clandestino de la frontera. Junto con Henny Gurland —que será la futura esposa de Erich Fromm— y su hijo, que también escapan del nazismo, y conducidos por Lisa, llegan tras diez horas de marcha a Portbou. Allí son interceptados por un

grupo de paramilitares franquistas y las autoridades españolas advierten a los fugados de que unas nuevas directrices disponen la devolución a Francia de todos los refugiados, incluidos los judíos. Ante lo que parece una deportación inminente que le llevaría a caer en manos de la Gestapo, el 25 de septiembre de 1940 Benjamin escribe en Portbou una nota que deja a Henny Gurland: «En una situación sin salida, no tengo más opción que terminar. Mi vicia va a acabar en este pequeño pueblo de los Pirineos donde nadie me conoce. Le ruego que transmita mis pensamientos a mi amigo Adorno y que le explique la situación a la cual me he visto conducido. No dispongo de tiempo suficiente para escribir todas las cartas que habría deseado escribir».

Si bien la nueva reglamentación no llegaría nunca a ser aplicada, y sus compañeros de fuga podrían seguir su camino, Walter Benjamin nunca llegó a enterarse de eso, pues se suicidó —oficialmente, al menos— el 26 de septiembre ingiriendo una dosis mortal de morfina.

Aunque su cadáver nunca fue encontrado, un monumento funerario se levanta en su honor en el cementerio de Portbou. No obstante, su muerte no está exenta de misterio y nunca ha sido total mente aclarada. De hecho, otras hipótesis han sido emitidas al respecto. David Mauas, en su película documental *¿Quién mató a Walter Benjamin?*, presenta la tesis de que habría sido asesinado por los fas cistas españoles, mientras que Stephen Schwartz, en un artículo publicado en julio de 2003 en *The Observer*, afirma que habría muerto a manos de unos agentes al servicio de Stalin.

Dos años después de su muerte, Max Horkheimer y Theodor W. Adorno editarán un volumen titulado *Walter Benjamin zum Gedächtnis (En memoria de Walter Benjamin)* en el que aparecen por primera vez sus *Tesis sobre la filosofía de la historia*. En 1955 Theodor W. Adorno y Gretel Adorno editan dos volúmenes con una selección de sus textos, y en 1972 la editorial Suhrkamp publica la edición crítica de sus obras en seis volúmenes, *Gesammelte Schriften*, que se completará con un séptimo volumen en 1989.

Desembalo mi biblioteca

Los textos reunidos en este volumen fueron escritos antes de 1933, año en el que Benjamin abandonó definitivamente Alemania. Tienen en común el girar todos ellos en torno a la que fue su gran pasión: los libros. Cualquier amante de los libros que se haya visto obligado en alguna ocasión a hacer una mudanza, conoce perfectamente su peso, no sólo intelectual sino también físico, y las dificultades que una biblioteca ofrece a su traslado. Es fácil imaginar, pues, los problemas que sus libros ocasionaron a Benjamin, cuya vida fue un peregrinar constante no sólo por Alemania sino por toda Europa: hasta 1933, numerosos desplazamientos por razones voluntarias, fundamentalmente de estudio; a partir de esa fecha, exilio forzoso por razones políticas. Incluso «asentado» supuestamente en París, una lista de domicilios redactada en 1938 para una solicitud de nacionalización indica quince cambios de dirección en cinco años.

Según indica en su correspondencia, Benjamin sintió por primera vez la necesidad interior de poseer una biblioteca en 1916; a partir de ese momento las relaciones con sus libros son una apasionada y accidentada historia de amor. El ensayo que da título a este volumen fue escrito con ocasión del desembalaje en Berlín, en diciembre de 1931, de la biblioteca que había permanecido embalada desde agosto de 1929. Podemos entrever en este texto cómo la relación de Benjamin con sus libros tuvo un significado profundo que va mucho más allá de la simple relación burguesa de posesión, o que, mejor dicho, tiene poco que ver con ella. Es, en realidad, toda una concepción del tiempo lo que se nos sugiere como en transparencia a través de la relación estrictamente *personal* que su propietario mantiene con los viejos volúmenes cargados de historia, que le permiten el acceso a un tiempo susceptible de ser de algún modo recuperado. Esa relación personal, y por tanto concreta con *su* biblioteca, relación que podría remitir más bien a una experiencia arcaica de la propiedad, protege

de la abstracción de la experiencia colectiva, y por ende despersonalizante, representada por la biblioteca pública o el museo.

Incrementar la biblioteca cuando apenas se dispone, como en el caso de Benjamin, de recursos económicos es todo un arte que requiere de inteligencia y habilidad. En su ensayo «Para coleccionistas pobres», se nos ofrecen unos interesantes ejemplos de cómo arreglárselas en tan difíciles circunstancias, recurriendo a modalidades de adquisición que se sitúan al margen de las formas convencionales de la economía de mercado.

En Benjamin, la fascinación por los «libros de locos», tema al que está dedica do otro de los ensayos aquí contenidos, se remonta a 1918, durante sus estudios de doctorado en Berna, donde participó en un seminario sobre la teoría de las pulsiones de Freud, lo que le permitió descubrir las *Memorias de un neurópata* de Daniel Paul Schreber, punto de partida de una pequeña pero relevante colección de «libros de enfermos mentales», cuya dimensión iconográfica parecía atraer de forma muy especial a Benjamin, probablemente por sus posibilidades de facilitar el acceso a otros mundos imaginativos.

El libro para niños siempre interesó a Benjamin de una forma particular y dos de los trabajos aquí reunidos, «Panorámica sobre el libro infantil» y «Abecedarios de hace cien años», van a ocuparse de este tema. Benjamin poseía una colección de libros infantiles que, por cierto, fue motivo de querellas con su ex esposa, quien finalmente se quedaría con la colección. El filósofo encuentra en esos antiguos textos infantiles el reflejo de otra manera distinta de leer, más ligada a la antigua tradición oral, que las técnicas pedagógicas modernas no siempre son capaces de entender. De los antiguos libros infantiles, reviviendo sin duda su propia experiencia de niño, nos contará en su «Crónica berlinesa»: «No se leían de principio a fin, sino que se habitaba, se vivía entre sus líneas […] El mundo que se abría en el libro y el libro mismo no podían ser separados de ningún modo y constituían estrictamente una unidad». Vemos

reaparecer aquí esa valoración de la propia materialidad del libro, tan esencial desde la perspectiva del coleccionista.

Como historiador y crítico de la cultura, Benjamin no sólo se preocupó de las manifestaciones de la «alta cultura», sino también de toda una serie de expresiones «inferiores» y frecuentemente desprecia das que tienen, sin embargo, la posibilidad de acercarnos a lo que ha sido real mente la vida de los seres humanos en una época determinada. Una de esas manifestaciones populares, de las que no se ocupa la historia oficial de la literatura, son sin duda las «novelas de criadas»: folletines, habitualmente acompañados de ilustraciones, que Benjamin analiza con penetrante perspicacia.

En esa misma línea de preocupación por una cultura popular, que Benjamin percibe ya al borde de su extinción, se sitúan sus textos sobre los jeroglíficos, la pirámide de Navidad y los juguetes rusos. Los jeroglíficos, en concreto, al reunir lo figurativo, lo ideográfico y lo fonético, son un perfecto ejemplo de esa simbiosis de imagen y texto —lo mismo que los abecedarios— que tanto interesó a Benjamin. El breve texto sobre la pirámide de Navidad, describe someramente el efecto destructor de la economía de mercado sobre las tradiciones populares y la súbita transmutación de un símbolo en un objeto de consumo destinado a satisfacer una necesidad tan básica como la de calentar se en invierno; el texto revela, pues, con claridad el peso del materialismo histórico en la formación del autor. Y en su ensayo sobre los juguetes rusos se puede subrayar, de manera similar, su llamada de atención sobre el avance imparable de la tecnología y su implícita amenaza, que la historia posterior no ha hecho sino confirmar, sobre unas formas culturales de dimensión todavía «humana».

F. O.

Desembalo mi biblioteca

El arte de coleccionar

Desembalo mi biblioteca. Aquí está. No se encuentra aún instalada en los estantes, todavía no la ha envuelto el tedio ligero de la clasificación. Tampoco puedo recorrer sus hileras para revisarla, acompañado de interlocutores amigos. Pero no teman. Aquí me limito a rogarles que se trasladen conmigo entre el desorden de cajas desclavadas, en un ambiente saturado de polvo de madera, sobre un suelo cubierto de papeles rotos, en medio de unas pilas de volúmenes exhumados hace muy poco a la luz del día tras dos años de oscuridad, para compartir desde el principio, en alguna medida, algo del ánimo, nada elegíaco sino, al contrario, impaciente, que despiertan los libros en el auténtico coleccionista. Pues es uno de ellos quien les habla, y lo hace, a Fin de cuentas, únicamente de él. ¿No sería presuntuoso entonces que enumerara aquí, apelando a una aparente objetividad o sobriedad, las obras y secciones principales de una biblioteca, o que les expusiera su génesis, incluso su utilidad para el escritor? En todo caso, y en lo que me concierne, aspiro en lo que sigue a algo menos difuso, más tangible; lo que más me interesa es hacer posible una mirada sobre la relación del coleccionista con sus riquezas, ofrecer un panorama sobre el hecho de coleccionar, más que sobre una colección en concreto. Ahora bien, es perfectamente arbitrario que lo haga por medio de consideraciones sobre los diversos modos de adquirir los libros. Recurrir a tal disposición o a otra cualquiera no es más que un dique de contención contra el raudal de recuerdos que afluye impetuoso sobre todo coleccionista que se ocupa de su tesoro. Toda pasión, sin duda, confina con el caos, y la pasión del coleccionista

confina con el caos de los recuerdos. Pero iré más lejos: el azar, el destino, que con sus colores impregnan el pasado que está bajo mis ojos, se ofrecen ahí al mismo tiempo a los sentidos, a través del habitual batiburrillo de libros. Pues ese género de posesión, ¿qué es sino un desorden en el que la costumbre se ha hecho tan familiar que puede llegar a adquirir la apariencia de orden? Ya habrán oído hablar de personas a las que la pérdida de sus libros ha llegado a enfermar, y de otras a las que su adquisición ha convertido en delincuentes. Todo orden, precisa mente en estos ámbitos, no es sino un estado de inestabilidad sobre el abismo. «El único saber exacto —decía Anatole France— es el conocimiento de la fecha de aparición y del formato de los libros». En efecto, si existe un elemento compensador al desorden de una biblioteca, es la regularidad de su catálogo.

Así, la existencia del coleccionista está regida por una tensión dialéctica entre los polos del orden y el desorden.

Esa existencia también está ligada, naturalmente, a muchas otras cosas. A una relación muy enigmática hacia la posesión, sobre la que más adelante puede ser conveniente decir unas palabras. Además, a una relación hacia las cosas que, lejos de poner en primer plano su valor funcional, y por tanto su utilidad, su uso posible, las estudia y las quiere, al contra rio, como escenario o teatro de su destino. El hechizo más profundo del coleccionista es cercar el ejemplar en un círculo embrujado donde se petrifica, sacudido por un último estremecimiento: el de haber sido adquirido. Todo lo que atañe a la memoria, al pensamiento, a la conciencia, se convierte en zócalo, marco, pedestal, sello de su posesión. La época, el paisaje, la artesanía, el propietario del que procede el susodicho ejemplar, todo esto se reúne a los ojos del coleccionista en cada una de sus posesiones, para componer una enciclopedia mágica, cuya quintaesencia no es otra que el destino de su objeto.

Aquí pues, en este estrecho campo, tiene la posibilidad de evaluar cómo los grandes fisonomistas —y los coleccionistas son fisonomistas del mundo de las cosas— se transmutan en intérpretes

del destino. Basta observar a un coleccionista manipulando los objetos de su vitrina. Apenas los tiene en las manos, parece atravesarlos con la mirada para, en un acto de inspiración, mirar a través de ellos hacia su leja no pasado. Esto es lo que yo podría decir del lado mágico del coleccionista, de su aspecto senil. *Habent sua fata libelli*: quizá esta fórmula fue concebida pensando en los *libros* de forma general. Pues los libros, *La divina comedia*, o la *Ética* de Spinoza, o *El origen de las especies*, tienen su destino. Pero el coleccionista interpreta de manera diferente el dicho latino. A sus ojos, no son tanto los libros como los *ejemplares* los que tienen su destino. Y en su mente, el destino clave de todo ejemplar es el encuentro con él mismo, con su propia colección. No exagero: para el coleccionista verdadero, la adquisición de un libro antiguo equivale a su renacimiento. Y en esto reside el aspecto infantil que, en el coleccionista, se compenetra con el aspecto senil. En efecto, los niños realizan la renovación de los libros como una praxis multiplicada, nunca corta. En los niños, el acto de coleccionar no es sino un procedimiento de renovación entre otros, como el hecho de pintar los objetos, recortar, o también calcar, y, así, toda la gama de modos de adquisición infantil, desde cogerlo con la mano hasta, en el punto más alto, la nominación. Renovar el mundo: ése es el instinto más profundo que subyace en el deseo que experimenta el coleccionista de adquirir nuevos objetos, y ésa es la razón por la que el coleccionista de libros antiguos se encuentra más cerca del origen de cualquier acto de coleccionar que el aficionado cuyo interés se centra en las reediciones para bibliófilos. Pero digamos ahora algunas palabras sobre la manera en que los libros atraviesan el umbral de una colección, para caer en propiedad de un coleccionista; en suma, sobre la historia de su adquisición.

Entre todas las formas de procurarse libros, la más gloriosa, se piensa, es la de escribirlos uno mismo. Muchos de ustedes recordarán con simpatía la inmensa biblioteca que, en su pobreza, reunió con el tiempo el maestro de escuela Wuz, en Jean Paul, escribiendo él mismo, ante la imposibilidad de comprarlas, todas las

obras cuyos títulos le interesaban en los catálogos de feria. Los escritores son, efectivamente, personas que escriben libros no por pobreza, sino por insatisfacción con los libros que podrían comprar pero que no les complacen. Tal vez tomen ustedes esto, señoras y señores, por una definición descabellada del escritor; pero todo lo que se dice es descabellado desde el punto de vista de un coleccionista auténtico. Entre los modos de adquisición más corrientes, el que mejor conviene a los coleccionistas será el préstamo no seguido de devolución. Quien pide prestados libros en cantidad, tal como lo consideramos aquí, se revela como un coleccionista inveterado, no sólo por el ardor con el que vela el tesoro acumulado de este modo, haciendo oídos sordos a todas las admoniciones judiciales, sino también, y sobre todo, por el hecho de que tampoco lee los libros. Si quieren creer en mi experiencia, son más los casos en los que se me ha devuelto un libro prestado sin leerlo, que aquellos en los que se ha leído. ¿Será entonces ésa —se preguntarán ustedes— la marca propia de los coleccionistas? ¡No leer! Esto sí que es nuevo. Bien, pues no. Los expertos les confirmarán que es, al contrario, algo muy antiguo, y me limitaré a citar la respuesta que Anatole France, por su parte, tenía reservada y dispuesta para cuando algún individuo corto de miras, tras admirar su biblioteca, le soltase finalmente la pregunta inevitable: «¿Y usted ha leído todo eso, señor France?». «No, ni la décima parte. ¿O es que tal vez usted cenaría todos los días con su vajilla de Sèvres?».

Yo mismo he verificado la legitimidad de tal actitud, realizando una prueba en sentido contrario. Durante años —tal vez durante gran parte del primer tercio de su existencia—, mi biblioteca no consistió en más de dos o tres estantes, que no crecían más de unos escasos centímetros por año. Fue su época espartana, pues ningún libro tenía derecho a entrar allí antes de que yo le hubiera pedido su santo y seña, antes de que lo hubiera leído. Y nunca habría llegado tal vez a constituir lo que se puede llamar, hablando con propiedad, una biblioteca, sin la inflación que de golpe trastocó la importancia otorgada a las cosas, convirtiendo los libros en

valores reales o, al menos, en bienes difícilmente accesibles. Así, en todo caso, se percibía la situación en Suiza. Y fue allí, efectivamente, donde, en el último momento, hice mis primeros encargos realmente importantes de libros, y puse también a salvo cosas tan irreemplazables como *El caballero azul* o *La leyenda de Tanaquil*, de Bachofen, que por aquel entonces todavía se podían encontrar en la editorial.

Bien, pensarán ustedes, después de tanto deambular en todos los sentidos, deberíamos desembocar finalmente, en lo que atañe a las adquisiciones, en esa amplia avenida que es la compra. Sí, una avenida amplia pero no tranquila, sin embargo. Las compras del coleccionista de libros ofrecen muy poca semejanza con las que efectúan, en una librería, un estudiante para conseguir un manual de enseñanza, un hombre de mundo para hacer un regalo a su dama, o un viajante de comercio para que se le haga más corto el próximo trayecto de ferrocarril. Mis compras más memorables las he hecho estando de viaje, en condición de transeúnte. La entrada en posesión y la apropiación pertenecen al dominio de la táctica. Los coleccionistas son individuos dotados de instinto táctico; en su experiencia, cuando se trata de conquistar una ciudad extranjera, la tienda de libros antiguos más pequeña puede significar una fortaleza, la papelería más alejada una posición clave. ¡Cuántas ciudades se han abierto ante mí en el curso de las expediciones que realizaba a la conquista de libros!

Ciertamente, sólo una parte de las compras más significativas pasa por la visita a un librero. Los catálogos desempeñan un papel mucho más importante. Y por muy bien que el comprador conozca el libro así encargado sobre el catálogo, el ejemplar recibido es siempre una sorpresa, y el pedido conserva siempre algo de azaroso. De este modo, junto a decepciones dolorosas, hay a veces hallazgos que colman de felicidad. Así, por ejemplo, recuerdo haber encargado un día, para mi vieja colección de libros infantiles, un determinado libro con imágenes en color, únicamente porque contenía cuentos de Albert Ludwig Grimm y su lugar de publicación

se llamaba Grimma, en Turingia. Ahora bien, el libro que procedía de Grimma era una compilación de fábulas editada justamente por el mismo Albert Ludwig Grimm. Y el fabulario en cuestión, el ejemplar poseído por mí, era, con sus dieciséis imágenes, el único testimonio que se haya conservado de los comienzos del gran ilustrador alemán Lyser, que vivió en Hamburgo a media dos del siglo XIX. Y bien, mi reacción ante la consonancia de los nombres se había revelado acertada. Igualmente descubrí allí otros trabajos de Lyser, a saber, una obra —*Linas Märchenbuch* («El libro de cuentos de Lina»)— que seguía siendo desconocida para todos sus bibliógrafos y que merecería mucha más atención de la que yo aquí inicialmente le dedico.

En la adquisición de libros, no todo se reduce sólo al dinero o la competencia. Ni siquiera estos dos elementos bastan por sí solos para cimentar una biblioteca auténtica, que guarda siempre algo de impenetrable e incomparable al mismo tiempo. Para comprar sobre catálogo, es preciso tener también, además de lo que se acaba de nombrar, un olfato especial. Las fechas, los lugares, los formatos, los propietarios anteriores, las encuadernaciones, etc., todo esto debe hablar al comprador, y decir las cosas no asépticamente como datos aislados y objetivos, sino, al contrario, como informaciones consonantes, y él, por su parte, debe saber reconocer, en virtud de la armonía y la intensidad de la consonancia, si ese tipo de libro se ajusta o no a lo que él está buscando. Por otra parte, la venta por subasta requiere del coleccionista otras capacidades diferentes. El que consulta un catálogo debe guiarse solamente por el libro, y, en todo caso, por su propietario anterior si la procedencia del ejemplar es conocida. Pero cuando se quiere intervenir en una venta por subasta, tiene que dirigir su atención a partes iguales al libro y a los competidores, y mantener además la cabeza suficientemente fría para no obstinarse en una lucha de rivalidades —como ocurre con frecuencia— y tener que pagar finalmente un precio de compra elevado, ofrecido más por salir airoso de la puja que por el interés en la adquisición del libro. En cambio, se cuenta entre los mejores

recuerdos del coleccionista el instante en que acudió en ayuda de un libro al que tal vez nunca en su vida había dedica do un pensamiento, y mucho menos un deseo, sólo por haberlo visto abandonado en el libre mercado y sentirse incitado a comprarlo, igual que en los cuentos de *Las mil y una noches* el príncipe puede comprar una hermosa esclava para darle la libertad. Para el coleccionista de libros, en efecto, la verdadera libertad de los libros se encuentra en algún lugar de sus estanterías.

Como especial recuerdo de mi más excitante experiencia de compra en una subasta, se yergue todavía hoy en mi biblioteca, por encima de largas hileras de volúmenes franceses, *La piel de zapa* de Balzac. Fue en 1915, en la subasta Rümann, en Emil Hirsch, uno de los bibliófilos más expertos y, al mismo tiempo, uno de los más importantes libreros. La edición en cuestión apareció en 1838, en París, Place de la Bourse. Al coger en mi mano el ejemplar, pude ver no sólo el número de la colección Rümann, sino sobre todo la etiqueta de la librería donde lo adquirió el primer comprador, hace noventa años, aproximadamente por un precio ochenta veces inferior al actual. La etiqueta correspondía a la librería I. Flanneau. Hermosa época aquella en la que obras tan suntuosas como ésa —pues los grabados en metal para este libro fueron dibujados por el mejor dibujante francés y ejecutados por los mejores grabadores— podían comprarse todavía en una papelería. Pero quisiera contar la historia de su adquisición. Había ido a Emil Hirsch para conocer la colección previamente, había examinado cuarenta o cincuenta volúmenes, entre ellos éste, con el deseo ardiente de no tener que desprenderme nunca más de él. Llegó el día de la subasta. Un azar quiso que, en la convocatoria, este ejemplar de *La piel de zapa* fuera precedido por la serie completa de sus ilustraciones editadas aparte en papel de China. Los participantes en la subasta estaban sentados en una larga mesa; en diagonal frente a mí, el hombre sobre el que se posaban todas las miradas para la venta que se proponía a continuación: el barón von Simolin, famoso coleccionista muniqués. Se interesó por esta serie, pero no le faltaron

competidores; en pocas palabras, se llegó a una lucha importante, cuyo resultado fue la oferta más elevada de toda la subasta, un precio que superaba ampliamente los 3.000 marcos. Al parecer, como nadie esperaba que se llega se a tal suma, un movimiento de agitación sacudió a la concurrencia. Emil Hirsch no le concedió importancia, y ya fuera por ganar tiempo, ya fuera por otras consideraciones, pasó al siguiente ejemplar de la subasta entre la desatención general de la asamblea. Gritó el precio, y yo puje un poco por encima mientras el corazón me latía con fuerza, claramente consciente de que no podía rivalizar con ninguno de los grandes coleccionistas que se encontraban presentes. Pero el subastador, sin forzar la atención de los reunidos, pronunció la fórmula habitual «¿Nadie da más?» y con tres golpes de martillo, que a mí me parecieron estar separados uno de otro por una eternidad, procedió a la adjudicación. Para mí, estudiante, la suma era todavía bastante elevada, pero la mañana del día siguiente, en la casa de empeños, no forma ya parte de la historia; en lugar de eso, prefiero evocar un acontecimiento que podría considerar el negativo de la venta en una subasta. Fue en Berlín, el año anterior. Se había puesto a la venta una serie de libros muy dispares en cuan to a la calidad o el tema, entre los que únicamente merecían atención algunas obras raras que trataban de ocultismo y filosofía de la naturaleza. Pujé por algunos de ellos, pero no tardé en advertir que, cada vez que intervenía, un señor situado en las primeras filas parecía estar esperando mi oferta para lanzar la suya sin importar el precio. Después de haber visto cómo la misma situación se repetía en varias ocasiones, abandoné toda esperanza de adquirir el libro que más me interesaba aquel día. Eran los magníficos *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physiker* (Fragmentos de las obras póstumas de un joven físico), que Johann Wilhelm Ritter había publicado en dos volúmenes, en Heidelberg, el año 1810. La obra nunca ha sido reeditada, pero el prefacio en el que el editor hacía una presentación de su propia vida en forma de elogio fúnebre por un amigo anónimo supuestamente difunto, que no era otro que él

mismo, me ha parecido siempre la prosa de inspiración personal más significativa del romanticismo alemán. En el momento en que salió a subasta, me vino a la cabeza una idea brillante. Muy sencillo: como mi oferta iba a suscitar indefectiblemente la puja del otro, yo no debería hacer ninguna. Me dominé y permanecí en silencio. Entonces ocurrió lo que había esperado: nadie mostró ningún interés, no hubo ninguna oferta, y el libro fue retirado. Consideré oportuno dejar pasar unos días todavía. Y, en efecto, cuando reaparecí al cabo de una semana por la librería, lo encontré allí y lo compré, aprovechándome así del escaso interés que se había testimoniado por él.

Qué de recuerdos no se acumulan en la memoria, una vez que uno se ha zambullido en la montaña de cajas para extraer de ella los libros sacándolos a la luz del día, o, mejor aún, caída la noche. Nada puede ilustrar mejor el aspecto fascinante de este desembalaje que la dificultad que implica el abandonarlo. Había comenzado a mediodía, y era ya la medianoche antes de que hubiera empezado con las últimas cajas. Pero he aquí que al final me caen entre las manos dos volúmenes mal encuadernados que, estrictamente hablando, no tenían por qué estar en una caja de libros: dos álbumes de figurillas en papel prensado que mi madre había pegado cuando yo era niño, y que yo había heredado. Esas son las semillas de una colección de libros infantiles que todavía hoy continúa creciendo sin cesar, aunque no sea en mi jardín. No existe en vida una biblioteca que no albergue cierto número de criaturas procedentes de zonas fronterizas. No serán forzosamente colecciones de figurillas o álbumes familiares, ni de autógrafos o de encuadernaciones con pandectas o textos edificantes en el interior: algunos coleccionistas se encariñarán con octavillas y prospectos, otros con facsímiles de manuscritos o copias mecanografiadas de libros ilocalizables, y, con mayor razón, las revistas pueden formar los bordes prismáticos de una biblioteca. Pero, volviendo a esos álbumes, heredar es, a decir verdad, el medio más sólido de formar una colección. Pues la actitud del coleccionista respecto de sus

riquezas tiene origen en el sentimiento de obligación que le crea su posesión. Es, por lo tanto, la actitud del heredero en el sentido más elevado. Una colección tiene como título de nobleza más hermoso el poder ser legada. Al decir esto, tengo con ciencia clara —quiero que ustedes lo sepan— de que tal planteamiento del mundo de las representaciones implícitas en el acto de coleccionar intensificará en mu chas personas su convicción de que esta pasión es intempestiva, y aumentará la des confianza que sienten respecto del coleccionista. Nada más lejos de mi propósito que hacer tambalear esa opinión o esa des confianza. Habría que añadir también una última observación: el fenómeno de la colección, al perder al sujeto que es su artífice, pierde su sentido». Si bien es posible que las colecciones públicas sean menos chocantes en el aspecto social y más útiles en el aspecto científico que las colecciones privadas, sólo éstas hacen justicia a los objetos en sí mismos. Por lo demás, sé que sobre este tipo humano del que estoy hablando aquí, y que he presentado un poco *ex officio*, está cayendo la noche. Pero como dice Hegel: es sólo con la oscuridad cuando la lechuza de Minerva levanta el vuelo. Es solamente en el momento en que se extingue, cuando el coleccionista es comprendido.

Pero ya hace mucho tiempo que ha caído la medianoche ante la última caja vaciada a medias. Me ocupan ahora otros pensamientos de los que no he hablado. Mejor dicho, no pensamientos, sino imágenes, recuerdos. Recuerdos de las ciudades en las que he encontrado tantas cosas: Riga, Nápoles, Múnich, Dantzig, Moscú, Florencia, Basilea, París; recuerdos de las suntuosas salas muniquesas de la librería Rosenthal; recuerdos del Stockturm de Dantzig, donde habitó el difunto Hans Rhaue, del sótano de libros cubiertos de moho de Süssengut, en Berlín Norte; re cuerdos de las salas de estar en las que esos libros ocuparon su lugar, de mi cuarto de estudiante en Berna, de la soledad de Isetwald junto al lago de Brienz y, también, de mi habitación infantil, de donde pro ceden cuatro o cinco de los varios miles de volúmenes que comienzan a amontonarse a mi alrededor. ¡Dicha del coleccionista, dicha del

hombre privado! Nadie ha dado lugar a menos investigaciones y nadie se ha sentido mejor que ese ser que ha podido continuar su existencia desracreditada bajo la máscara de Spitzweg[1]. Pues en su interior habitan espíritus, o al menos geniecillos, que hacen que para el coleccionista, me refiero al verdadero, el coleccionista tal como debe ser, la posesión sea la relación más profunda que se pueda mantener con las cosas: no se trata, entonces, de que las cosas estén vivas en él; es, al contrario, él mismo quien habita en ellas. De este modo, he construido ante ustedes uno de sus receptáculos, cuyos elementos constructivos son los libros, y ahora el coleccionista, como es justo y deseable, desaparece en su interior.

Para coleccionistas pobres

Es comprensible que, entre las numerosas circunstancias que pueden llegar a hacer de un libro algo curioso y único a los ojos de un coleccionista, pueda encontrarse ocasionalmente su precio de compra; ya justifique por su importancia un gran esfuerzo del feliz propietario, o ya represente por su modestia un triunfo de sus cualidades detectivescas, en ambos ca sos se intensificará la alegría de su adquisición. En principio —por no hablar aquí más que del segundo caso— no existe, ningún libro, por valioso que sea, que no pueda obtenerse a un precio barato o incluso como una ganga. Pero, en la práctica, las cosas se presentan de manera diferente. Dado que, entre nosotros, al menos en Alemania, la mano privada se debilita cada vez más y la cantidad de libros que entra en el circuito del gran comercio oficial de la venta de libros antiguos aumenta sin cesar, vemos, por un lado, cómo los precios ceden algo de terreno como consecuencia de una oferta sobreabundante, mientras que, por otro, se hacen cada vez más raros los libros que escapan al trato competente de los libre ros y que se pueden conseguir a bajo precio de las manos de un vendedor inocente. Ahora bien, como aquí debe tratarse del libro barato, en lugar de amontonar, por pura diversión, anécdotas sobre casos excepcionales relacionados con la suerte legendaria del que busca en los *quais* de París o incluso en esos vehículos que en Berlín se utilizan para la venta de libros —ésa sería más bien la experiencia de un Münchhausen bibliófilo—, nos parece más útil llamar la atención del amigo de los libros sobre algunas posibilidades que,

con la mejor voluntad del mundo, no pueden salirle muy caras, y sobre dominios en los que todavía no se ha establecido una política de precios.

Pero antes de que admitamos al novicio en el país de Jauja de la bibliofilia, podrá avanzar glotonamente por la montaña de arroz que representa la reflexión siguiente: la producción creciente de libros, en aceleración constante hasta hace muy poco, ha tenido como consecuencia que se haya deslizado, entre los libros antiguos puestos a la venta por las libre rías especializadas y los libros nuevos de ja librería de surtido, una tercera categoría intermedia, muy discreta, de la que nadie se ocupa y que, sin levantar obstáculos, espera al coleccionista dispuesto a ofrecer le su asilo: son los libros *viejos*. El comercio de libros antiguos propone también precios para ese género de obras viejas y desaparecidas cuando pertenecen a la producción de juventud de escritores de mucho renombre. Para «Ayer» de Hofmannsthal, o «La vida cotidiana» de Rilke, el coleccionista está obligado a gastar sin cuenta. Pero en el momento en que se vuelve hacia las primeras obras de autores que no tienen un rango especial a nivel europeo, puede encontrarse de repente ante pequeños volúmenes por los que no se le pide mucho más que el coste del papel. Es evidente que esas obras —citaremos inmediatamente algunas— dicen a menudo tanto de la situación literaria de su época, e incluso todavía más, que los ensayos titubeantes de poetas que son apresuradamente ascendidos a una esfera superior. En pocas palabras, la sugerencia que queremos hacer es que dirijan su mirada hacia las primeras obras de escritores no abiertamente eminentes, o más aun, hacia los pequeños libros, sumamente interesantes, de esos autores desaparecidos que no fueron nunca más allá de los dos o tres volúmenes: escritores que no dejaron obras completas, que no ocuparon nunca más que unas líneas en las historias de la literatura y que, sin embargo, tienen cosas que decir sobre su época mucho más notables que gran parte de los escritores que triunfaron.

Y ahora, en hermoso desorden, algunos nombres de pequeños escritos así envejecidos o de escritores desaparecidos de estos últimos tiempos: en cabeza, colocaremos a Donald Wedekind, el hermano del dramaturgo, autor de la novela «Ultra montes», publicado por Von Costenoble, de Jena, ahora editorial de vanguardia en obras sobre la técnica de la madera. Donald Wedekind publicó además algunos peque ños volúmenes de literatura erótica. Según parece, hasta ahora sólo Ferdinand Hardekopf ha reparado en su existencia, y el mismo Hardekopf se incluye también en nuestra lista con mucha más dignidad por sus primeras obras: el maravilloso diálogo *Der Abend* («La tarde»), o las cautivadoras *Lesestücke* («Piezas de lectura»). Estaremos en la mejor compañía si nos volvemos hacia las primeras obras de Salomo Friedlaender, del que nos limitaremos aquí a dos pequeños libros, tan dispares como *Rosa, Die schöne Schutzmannsfrau* («Rosa, la bella esposa del policía») y *Logik für Arbeiter* («Lógica para trabajadores»). Han sido necesario años para que la librería alemana haya acabado de liquidar la obra precoz del gran amigo de Friedlaender, Paul Scheerbart, *Ja… was… möchten wir nicht Alles!* Más tarde, en la ruta de Scheerbart encontraremos las primeras huellas de otro personaje, que justamente nos ayuda a sacar a la luz un nuevo aspecto de esas tierras lejanas del coleccionismo: se trata de las grandes huellas de Ernst Rowohlt, cuya primera realización editorial, París y Leipzig, fue la *Kater-Poesie* de Scheerbart. Pues también ésta será una empresa singularmente interesante desde la perspectiva de la Colección y la sociología, lo mismo que reunir las primeras realizaciones de las grandes editoriales, entre las que, a decir verdad, sólo las de Insel alcanzan un precio elevado. Incluso la muy suntuosa y muy interesante primera obra de Diederichs, *El tesoro de los humildes* de Maeterlinck, Florencia y Leipzig, se ha podido conseguir a veces por unos pocos marcos. Aunque tal obra revela ya exteriormente una cierta ambición, no se adivina todavía, en los primeros productos de Jakob Hegner (publicados, sin duda, en colaboración con otra editorial), que su fabricante uniría

posteriormente a su renombre de editor el de impresor. Pero por volver a los poetas: quién sabe hoy día algo de Philipp Keller, cuya obra *Gemischte Gefühle* («Sentimientos mezclados») sigue siendo una de las más legibles del año 1913; ¿quién se acuerda de la tesis doctoral de Franz Blei sobre el filósofo Avenarius, que le valió al autor ser mencionado por Lenin?; ¿quién conoce todavía *El asesinato de un botón de oro* de Döblin, *Quell des Übels* («La fuente del mal») de Polgar, *Kriminal-Sonette* («Sonetos criminales») de Eisenlohr? Estos son libros que constituyen otras tantas llaves maestras que dan acceso al cuarto trastero de la literatura contemporánea, en el que se pueden conocer las noches más hermosas, las más instructivas.

Todo esto se encuentra en los vehículos de venta de libros, en los estantes de saldos de los grandes almacenes, donde se apilan los volúmenes a 45 o 95 pfennigs, en las papelerías de ciudades de provincia y, quién sabe, si se quiere echar una ojeada, tal vez incluso en la biblioteca de uno mismo.

Libros de enfermos mentales que se encuentran en mi colección

Con frecuencia hay una cierta y discreta confusión en el origen del éxito. Cuando comencé, hace diez años, a clasificar mis libros, cada vez más concienzudamente, me encontré enseguida con volúmenes de los que no quería deshacerme pero que tampoco estaba dispuesto, sin embargo, a seguir dejándolos en el lugar en que se encontraban.

Ciertamente, los poemas de Hermann von Gilm forman parte de las curiosidades de la literatura alemana, pero se comprenderá que no quisiera colocar ese tipo de cosas, en la época en que se me reveló Hölderlin, en la sección «Poesía lírica alemana». Por lo que se refiere, en cambio, al primer escrito de Emil Szittya, *Ecce-Homo-Ulk* («Chanza del Ecce-Homo»), me disgustaría tanto verme privado de él como de muchos otros comienzos revela dores de escritores más conocidos. Y así los he ido expulsando de sección en sección, hasta que finalmente han encontrado refugio no lejos de los poemas de Gilm. En cuanto al libro de Blüher, *Aristie des Jesus von Nazareth* («Aristía de Jesús de Nazaret»), no quería incorporarlo a mi biblioteca de filosofía de la religión, pero por su contribución a la patología de los resentimientos antisemitas me parecía demasiado valioso para descartarlo.

De este modo llegaron a encontrarse, al cabo de los años, como hermanos muy dispares. Una «biblioteca patológica» se configuró por sí misma, mucho antes de que me viniera la idea de organizar una colección de escritos de enfermos menta les» e incluso mucho

antes de que conociera la existencia de libros debidos a enfermos mentales.

Y he aquí que en 1918, en una pequeña librería antigua de Berna, me cayó entre las manos el libro de Schreber, las famosas *Memorias de un neurópata*, publicadas por la editorial Oswald Mutze, de Leipzig. ¿Había oído hablar ya de él en esa época? ¿O sería solamente unas semanas más tarde, cuando tuve conocimiento del tratado que Freud publicó sobre ese libro, en el tercer volumen de sus *Kleine Schriften über die Neurose (Escritos breves sobre la neurosis)*, Leipzig, 1913? Poco importa. El caso es que quedé de inmediato completamente fascinado.

En lo que concierne en primer lugar a la editorial, ésta tenía cierto renombre como lugar de reunión de los productos más grotescos de la literatura espiritista. Se comprende que tal empresa pudiera decidirse a imprimir un libro sobre un sistema teológico en el que «Dios no se puede acercar sin peligro más que a los cadáveres», y donde el autor, además, tiene por «indudablemente establecido que el concepto de ferrocarril es conocido por Dios»; desarrolla, además, una teoría del lenguaje divino, llamado «lengua fundamental, un alemán algo arcaico pero, no obstante, vigoroso». En esa lengua Dios es nombrado «con el título de aquel que es y que será», y los antiguos colegas del paciente son designa dos como las criaturas «colgadas bajo Casiopea», pero son al menos tan notables, e incluso impresionan más, los giros del lenguaje que su paranoico autor encuentra en ciertas fases de la enfermedad para aprehender hechos banales que para él han llegado a ser inexplicables en el desarrollo de dicha patología. La representación de un fin del mundo, nada raro en la paranoia, domina hasta tal punto el espíritu de este enfermo que la existencia de otros individuos se explica, según él, únicamente como un engaño, una travesura y, para expresar lo, habla de «seres humanos hechos deprisa y corriendo, como de paso», de «muñecas prodigiosas», de gentes «curadas de forma milagrosa», etc. Todavía más, el libro con tiene cierto número de formulaciones extraordinarias. A la

compulsión de aullar, a la que sucumbe el enfermo, el «milagro del aullido», lo denomina con desdén «tos psíquica». En ese grandioso documento hace igualmente su entrada el «sentido contrario de las palabras primeras», tratado ocasionalmente por Freud: «zumo» con el sentido de veneno; «veneno», como alimento; «recompensa», como castigo, etc.

En su origen, esta obra está destinada por el autor a su mujer, para servir de hilo conductor a través del mundo de las representaciones religiosas que se formó en él en el curso de su enfermedad. No sin intención concreta, pues, después de haber estado internado casi diez años, el presidente Schreber fue declarado en estado de ejercer de nuevo y devuelto a su familia, sobre la base de peticiones repetidas, sumamente sutiles, que luego él publicó como anexo a su obra. Qué fases ha recorrido la enfermedad hasta salir, triunfalmente y de forma rigurosa, del mundo de la locura, es lo que, por supuesto, tiene aquí tan poco lugar como la caracterización psiquiátrica del caso o de otros que vendrán después.

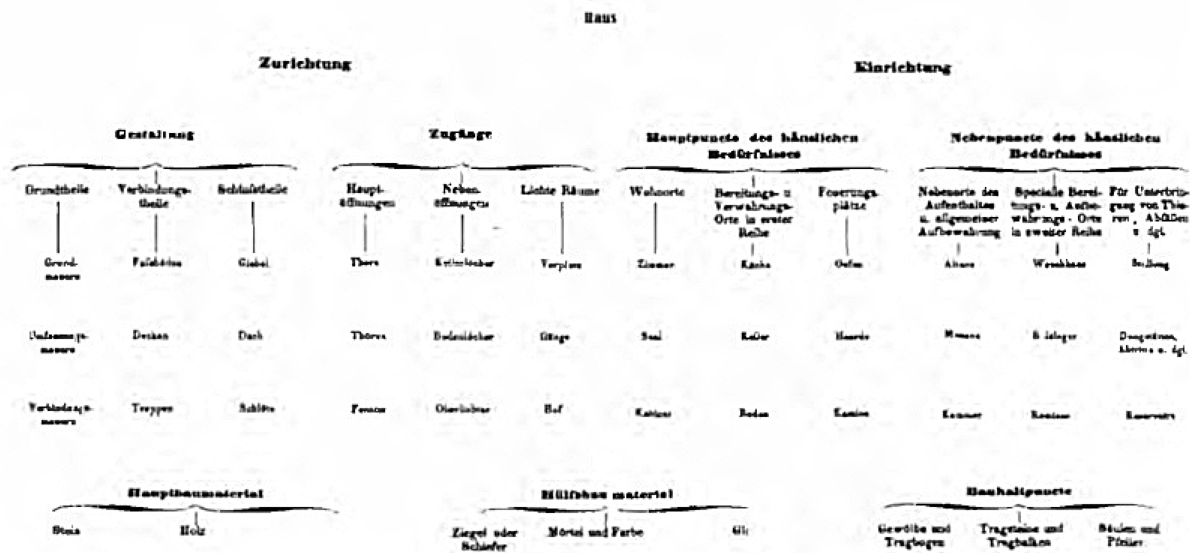
Una cosa es al menos clara: el universo mental elaborado por el Consejero gubernamental y Consejero médico de distrito del Reino de Baviera Carl Friedrich Anton Schmidt, doctor en Filosofía, en medicina, en cirugía y en obstetricia, miembro de varias sociedades científicas, no es una construcción de la paranoia o de alguna otra psicosis. La psiquiatría ha superado desde hace mucho tiempo la época en la que se recurría abusivamente a cualquier síntoma para de nominar un género particular de demencia; si no fuera por eso, se podría hablar aquí de un «delirio de agrupación». El sabio autor de *Leben und Wissenschaft in ihren Elementen und Gesetzen*, Würzburg 1842 («La vida y la ciencia en sus elementos y en sus leyes»), un hombre perfectamente responsable civilmente hablando, y tal vez incluso sumamente considerado, no revela nada en ese texto de su idea mirífica. En todo caso, podría sorprender el espacio desproporcionado que ocupa en la sección «Antropología y

Medicina» con modelos debidos a expertos psiquiátricos, pero que proceden manifiestamente de él.



Frontispicio del libro de C. F. Schmidt:
«La vida y la ciencia en sus elementos y en sus leyes».

El ojo en medio de la viñeta es el símbolo de Dios, cuya mirada vivificadora abarca los cuatro dominios principales de la actividad humana, religión, jurisprudencia, medicina y arte, que están representados en los rincones de la imagen bajo la forma de una Virgen en oración, de una mujer juez, de Esculapio y de Apolo con los símbolos de su actividad. Las figuras dispuestas alrededor del punto central indican los grados jerárquicos del ser individual —hombre, ángel, serafín— por un lado, y, por el otro, el mundo material superior representado por las estrellas, la Luna y el Sol. Debajo del ojo está el Sol del Ser, que ilumina el globo terrestre (con los símbolos del tiempo y la caducidad). No podemos entrar aquí en los detalles muy complicados de los símbolos relacionados en cada ocasión con un discurso.



Cuadro de la «casa» según Schmidt:
«La vida y la ciencia en sus elementos y en sus leyes».

Hay que imaginar a ese médico *redivivus* o, hablando con propiedad, *contemporaneus* del médico de Büchner en *Woyzeck*. Una mirada lanzada sobre los cuadros de clasificación nos muestra en seguida el carácter maníaco de esa visión del mundo.

Aun cuando el universo del delirio, como el del saber, tuviera sus cuatro facultades, las obras de Schreber y de Schmidt no serían nunca más que un compendio de su teología y de su sabiduría universal. Volvámonos ahora hacia la jurisprudencia. Tomemos por ejemplo *Ganz-Erden-Universal-Staat* (El Estado-Universal-de-Toda-la-Tierra). Dispuesto a todos los sacrificios, el autor, que redacta ahí un abecedario de regente para uso particular del «rey de Inglaterra, Londres», dedicándoselo con un amor ferviente a diversas Santidades, entre otras a «H. P. Blavatsky, de la Gran Sociedad de Teosofía», se vio probablemente obligado a publicar su obra por cuenta propia. Un pequeño sello de caucho, «Edición del Estado-Universal-de-Toda-la-Tierra, BRNO 2-BRÜNN 2 lista de correos 13», y la etiqueta, pegada sobre cubierta, de una editorial del propio autor,

es todo lo que sabemos de esta obra en relación a la bibliografía. El sello de la impresión lleva la fecha de 1924.

No hay necesidad de una descripción más detallada. Si alguna vez la locura fue inofensiva, es en el caso de este autor eslavo, que parece querer identificarse con el espíritu de los monjes errantes de Rusia.

Finalmente, un documento de la psicosis más grave: la obra médica con la que terminamos por hoy. *Carl Gehrmann, pract. Arzt in Berlin: Körper, Gehirn, Seele, Gott* (Carl Gehrmann, médico en ejercicio en Berlín: Cuerpo, Cerebro, Alma, Dios). Cuatro partes en tres tomos, Berlín 1893. Extractos del cuarto tomo, que contiene historias de enfermos:

Deshalb können *gegenwärtig* die Lohnverhältnisse *gutherzig*, *liebevoll*, *vernünftig* und *zweckmäßig-segensreich* nur auf diese Art geregelt werden

(selbstverständlich unter noch bedeutend vorteilhafteren und besseren Approvisationsverhältnissen als vor dem Kriege!)

und zwar:

1. Dienende Bürger	1000	Kronen
2. Hoffnungs-Bürger	1500	„
3. Ehrenbürger mit 4 höheren Volksschulklassen	2000	„
4. Ehrenbürger mit Matura .	3000	„
5. Ehrenbürger mit 2facher Universitätsbildung . . .	4000	„
6. Ehrenbürger mit 3f. Univ. b.	4500	„
7. Ehrenbürger mit 4f. Univ. b.	5000	„
8. Ehrenbürger mit 5f. Univ. b.	5500	„
9. Ehrenbürger mit 6f. Univ. b.	6000	Kronen
10. Ehrenbürger mit 7f. Univ. b.	6500	„
11. Ehrenbürger mit 8f. Univ. b.	7000	„
12. Ehrenbürger mit 9f. Univ. b.	7500	„
13. Ehrenbürger m. 10f. Univ. b.	8000	„
14. Hervorragende Künstler, Komponisten, Maler, Dichter, Erfinder usw. (Ehrenbürger!) sollen jährlich mit einem *Ehrenhonorar* . . . . . . belohnt werden.	9000	„
15. Könige ausnahmsweise . .	10000	„
16. Herren	6000	„
17. HErren	5000	„
18. HERRen	4000	„
19. HERREN (Asketen) . . .	3000	„
20. HEILIGE im aktiven Stand	2000	„
21. KAISER	—	„

Categorías de tratamientos de «El-Estado-Universal-de-Toda-la-Tierra».

Caso n.º 1. El tubo, doblado, es ende rezado.

Caso n.º 7. Coexcitación de las Nubes por el Aër - La espiga se convierte en junco - El empequeñecimiento como punto de partida del camino de perfección hacia el arándano — Excitación de los centros «Pneuma» y «Madre de Dios» — Myosotis — El nivel del agua en el Día del Señor — La fisura «religión-nostalgia» concierne al amor secreto en relación con el combate.

Caso n.º 13. Efecto de retorno del sudor de los pies sobre el sistema sexual y el aparato respiratorio - La curación significa el desarrollo armónico de los Centri «calcetines» — la fuente de los Sacramentos.

Caso n.º 30. El crucifijo detrás de la cortina verde de la ventana que lo oculta - *Pneuma y Madre de Dios* - La ventana abstracta domina la *voluntas* — La cicatriz en tanto que símbolo de devoción cura el C. táctil.

Caso n.º 32. La rueda de molino en el aerostato de la Iglesia (las grosellas).

Caso n.º 40. Tumbarse en el torrente forestal de la bendición es homólogo a dormirse en el lecho de la Iglesia — La punta de la roca bañada por la luz.

La medicina teológica, que ilustran 258 casos semejantes, gira en lo esencial alrededor de las reglas de la mujer y se edifica sobre la hipótesis de que a todos los órganos, nervios, vasos, constelaciones situados en el cuerpo, responden regiones determinadas del cerebro, de nombres fantásticos a las que se refiere el título de los «casos». Reproducimos uno de los innumerables esquemas que el enfermo adjuntó a su libro.

C. lumbale
Fortsetzung d. Quies Infirmitas
Angst v. d. Tod-sünde
C. erector Sinceritas
Ciliacum
Unendlichkeit
C. psoas major
C. adductor magnum
C. latissimum
C. cucullare
Panzer
tragen
Zierrath
C. quadriceps
L. gr. Zehe Gemeinschaft
II Zehe. Gehorsam
G. doloris
C. hyperaesth. Kitzel
Inertia
Gyrus
temporalis
Gyr. angoricus
Predigt
Mittel-finger
2. Wasser
III Zehe. Trennung
1. Gewissheit
C. brachial. int.
C. levator labii
Verstand
Gyr. Rolando posterior
Gyr. Rolando ant.
3. C. album
Ring-finger
3. Paradies
Sittengesetz
I. IV Zehe. Krone
1. Perle, Bildung
Erziehung, Hagel.
Edelstein
Operculum
Membra spiritualia

rechts.

Esquema de una región del cerebro
según Gehrmann: *Cuerpo, Cerebro, Alma, Dios*

La existencia de tales obras tiene algo de asombroso. En la medida en que estamos acostumbrados a considerar el dominio de la escritura como algo, a pesar de todo, superior, mejor conservado, la aparición de la locura, insinuándose en ese mundo con un aspecto más ligero que en cualquier otra parte, será tanto más terrible. ¿Cómo ha llegado ahí? ¿Cómo evitó el control del pasaporte a la entrada de esta Tebas de cien puertas que es la ciudad de los libros? Tratándose de tales obras, la historia de su impresión tiene que haber sido con frecuencia tan extraña como su contenido. Actualmente, podríamos pensar, la situación ha cambiado. El interés dirigido a las manifestaciones de la locura es tan general como lo ha sido siempre, pero se ha hecho por añadidura más fecundo y más legítimo. Los escritos de dementes, se debería suponer, obtendrían hoy sin dificultad un pasaporte en toda regla. Y, sin embargo, tengo conocimiento desde hace meses de un manuscrito para el que parece tan difícil como siempre encontrar una editorial que lo publique, aunque tenga tanto valor, al menos, como el libro de Schreber en cuanto a contenido humano y literario y lo supere con mucho en claridad. Si esta breve mención pudiera suscitar un interés a su respecto, si estos breves extractos pudieran llevar al lector a conceder una mayor atención a los apuntes y a los folletos de locos, se habría alcanzado el doble objetivo de estas líneas.

Novelas de criadas del siglo pasado

¿Novelas de criadas? ¿Desde cuándo las obras de la literatura se clasifican según el medio social de sus consumidores? A decir verdad, nunca, por desgracia, se clasifican así o se hace muy pocas veces. De esa clasificación, sin embargo, se ob tendría mucha más claridad que de las recensiones estéticas más que trilladas. Pero este tipo de clasificación es difícil. Sobre todo porque muy raramente se examinan las condiciones de producción. En otro tiempo, eran más claramente visibles que en nuestros días. Además, habría que comenzar por la venta ambulante, caso de que la historia de la literatura, en lugar de interesarse únicamente por las cumbres, como hace siempre, se decidiera a explorar la estructura geológica del gran macizo del libro.

Antes del desarrollo de los pequeños anuncios, el comercio del libro, cuando quería vender sus productos hasta en las capas inferiores de la sociedad, se limitaba a los vendedores ambulantes. Estaría bien imaginarse al perfecto viajante de libros en esa época y para esas capas sociales: el hombre que sabía llevar las historias de fantasmas y de caballeros a las habitaciones de las criadas en la ciudad, y de las salas de las granjas en el pueblo. Tendría incluso que entrar un poco en sintonía con las historias a las que quería dar salida. No a título de héroe, naturalmente, como joven príncipe desterrado o como caballero errante, sino como el viejo ambiguo —viene a advertir o a seducir— que aparece en muchas de esas historias y que se dispone, en la imagen adjunta, a volatilizarse ante el signo de la cruz.

No es sorprendente que se haya des preciado toda esta literatura durante todo el tiempo en que existió la idolatría del «arte» absoluto. Pero el concepto de documento que aplicamos actualmente a las obras de los primitivos, de los enfermos y de los niños, ha integrado igualmente esos escritos en el seno de unas conexiones nuevas y esenciales. Se ha reconocido el valor de los temas típicos, se ha dedicado interés a estudiar de forma cada vez más atractiva e innovadora el número limitado de aquellos que están realmente vivos, y se ha percibido que en sus variaciones se encarna, tan resueltamente como en el lenguaje de las formas, la voluntad de di versas clases y generaciones. Es el sueño, como Freud nos ha enseñado, lo que está en los orígenes de esos temas eternos.

Ahora bien, si tales obras —que se dirigen sin rodeos al hambre de materia les que siente el público— presentan ya en sí mismas un interés eminente, éste se acrecienta todavía más desde el momento en que su propio espíritu, por medio de las ilustraciones, se expresa en el grafismo y los colores. El principio mismo de esas ilustraciones atestigua el estrecho vínculo del lector con su tema. Quiere saber con la mayor exactitud cuál es su implicación. ¡Si al menos tuviéramos una mayor cantidad de esas imágenes! Pero cuando no estaban especialmente protegidas —como muchas de las que se adjuntan— por el tampón de una biblioteca de préstamo, siguieron la vía establecida: del libro a la pared y de la pared al cubo de la basura.

Muchas preguntas se relacionan con esos libros, por no hablar de aquellas, externas, sobre la paternidad y las influencias: ¿por qué, por ejemplo, en relatos redactados en el apogeo de la burguesía, la autoridad moral se encuentra, sin embargo, asociada siempre a la figura de un hombre o una dama de alto rango? Tal vez porque las clases serviles se sentían toda vía solidarias de la burguesía, compartiendo sus ideales románticos más secretos.

Alligunas de esas novelas llevan, encabezando cada uno de sus sangrientos capítulos, un epígrafe en verso: nos encontramos

entonces con Goethe y Schiller, incluso con Schlegel o Immermann, pero también, al lado de éstos, con príncipes poetas como Waldau, Parucker, Tschabuschnigg o el simple B., del que proceden las siguientes líneas:

> «Vaga errante, solitaria y abandonada,
> a través de la inmensa ciudad.
> Para sentir temor a cada instante
> tiene todos los enemigos necesarios».



A propósito de «¡Atrás, temerario!».

Es el «caballero negro», de siniestra reputación, que acaba de conquistar el castillo de York y se dispone a tomar a la bella Rebeca en su poder. Los dos personajes bailan, de algún modo, una danza tradicional del espanto.

Ich schwöre es, wie dieser sollen Alle fallen!





Sobre: «¡Lo juro: todos deben caer, igual que éste!».

La belleza reproducida es una coleccionista de cabezas masculinas, que conserva, adecuadamente preparadas, en los estantes de un gabinete retirado de su domicilio.

Lady Lucie Guilford,

die

Fürstin der Rache,

genannt:

die Hyäne von Paris.

Seitenstück zu der Antonetta Hyena.

Von

O. G. Derwitz.



Dresden,
Verlag von J. Berner.



Portada de novela: «Lady Lucy Guilford, la princesa de la venganza, apodada la hiena de París».



A propósito de «¡Maldito seáis!».

Tomado de «Antonetta Czerna, princesa de las regiones salvajes», o la venganza en marcha de un corazón ofendido de mujer, relato reciente de O. G. Derwicz, Pirna, sin indicación de año. Esas damas se han reunido como para una fiesta de jardín, vestidas con gran cuidado y armadas con sus pequeños fusiles, para matar al joven.

A propósito de «Juro».



A propósito de «Juro».

El libro del que se ha sacado esta imagen se titula: «Adelmar von Perlstein, el caballero de la llave de oro o Las doce vírgenes durmientes, protectoras del joven encantador. Historia de caballeros y de fantasmas procedente de la Edad Media».

Abordamos todavía a tientas, con torpeza, esas obras siniestras. Nos parece extraño tener que tomar en serio libros que jamás entraron en una «biblioteca». No olvidemos que el libro fue, en su origen, un objeto utilitario, incluso un alimento. Los presentados aquí fueron devorados. ¡Estudiemos, en ellos, la química nutritiva de las novelas!

Las cosas con las que nuestros abuelos se rompían la cabeza

Enigma en imagen, el jeroglífico no es exactamente tan antiguo como los enigmas en forma de preguntas oscuras y refinadas, cuyo ejemplo más famoso sigue siendo el de la Esfinge. Tal vez ha sido necesario que el hombre haya sentido declinar en alguna medida su respeto ante la palabra, antes de atreverse a distender la relación, aparente mente tan sólida, entre el sonido y el sentido, para invitarlos a jugar juntos. Es lo que después han practicado con gracia *Por la tarde tras el trabajo* en *En el hogar*, o en el interior de *El amigo de las familias*, en el *Rincón de los enigmas*, del *Bazar*. Pero así como comprendemos la fascinación de los crucigramas, ese «juego de golf con los vocablos», y los otros deportes mentales semejantes que obtienen hoy el favor de los periódicos de moda, el jeroglífico de antaño, sin embargo, nos parece extraño y leja no. Si bien concebimos todavía la diversión que en él encontraban nuestros abuelos, eso no impide que la manera en la que sabían arrancar su secreto a ese *corps de ballet* desencarnado, hecho de herramientas y de letras, nos siga resultando oscuro. Pero eso sólo ocurre en tanto partimos del mundo de nuestras referencias, al que los crucigramas se ajustan tan bien, el mundo de las arquitecturas normalizadas, los esquemas de la estadística y el lenguaje unívoco de nuestros anuncios luminosos y nuestras señales de circulación.

La actualidad de otro tiempo cristalizó en otros signos. Piénsese solamente en el estilo de la caricatura política a media dos del siglo pasado, y de la que nada comparable tenemos actualmente. Ahora

bien, es justo en esa época en la que florecía el jeroglífico, que desdeñaba la autoridad de la ortografía, del mismo modo que Cham o Daumier desdeñaban las autoridades del Ministerio. Pero el verdadero santo patrón de esos jeroglíficos fue el genial ilustrador Grandville, cuya demagogia de dibujante movilizaba no sólo cielo y tierra, sino también muebles, ropas e instrumentos contra el señor de la Creación, y atribuía también a las letras los miembros y la exuberancia con las que aquí burlan al lector.



Jeroglífico clásico

«Surcando el océano con mil mástiles parte el joven. Sobre su embarcación a salvo, sereno, vuelve a puerto el anciano».



Un jeroglífico muy apreciado, que se repetía en las formas más diversas.
«Las cosas no pueden permanecer siempre así, bajo la luna cambiante».



«Frauenschönheit, das Echo im Wald
Und Regenbogen vergehen bald.»

Un jeroglífico normal, prueba de que se desdeñaba la autoridad de la ortografía: «La belleza de las mujeres, el eco en el bosque y el arco iris en el cielo no duran mucho tiempo».



Un jeroglífico «difícil»
«Un erudito del brazo de una damisela en tensión».



Jeroglífico en el que el Sena discurre por Polonia:
«¿Quién hace todos sus viajes en su lecho?
¡El río!».

Panorámica sobre el libro infantil

Verdes destellos ya en el rojo del poniente.
C. F. Heinle

En un cuento de Andersen aparece un libro infantil del que se dice que fue comprado «por la mitad del reino». Todo en él estaba vivo. «Los pájaros cantaban, los personajes salían del libro y se ponían a hablar». Pero en cuanto la princesa volvía la página, «saltaban de nuevo al interior para evitar cualquier desorden». Delicado y difuso, como mucho de lo que escribe el autor, este pequeño hallazgo poético toca de cerca lo que estamos tratando. Ahora bien, no son las cosas las que surgen de las páginas a los ojos del niño que hojea las ilustraciones, sino que es él mismo quien, por su contemplación, va a penetrar en ellas, como una nube que se sacia del polícromo resplandor del mundo de las imágenes. Comprende realmente, ante su libro coloreado, el arte de los perfectos del taoísmo: dominando el engañoso muro en la superficie, avanza, entre tejidos coloreados y rincones abigarrados, por el escenario en el que vive el cuento. *Hoa*, «colorear» en chino, se asemeja a *kua*, «enganchar»: se enganchan de este modo cinco colores a las cosas. En ese mundo tenso de colo res, poroso, donde a cada paso todo cambiará de sitio, el niño es acogido como un compañero de juego. Cubierto con to dos los colores que capta en su lectura y en su visión, se adentra en una mascarada y participa en ella. Digo «en su lectura», en efecto, pues las palabras se encuentran también en ese baile de máscaras, forman parte del

juego y se arremolinan, como sonoros copos de nieve, mezclándose entre sí. «Príncipe es una palabra rodeada de una estrella», dijo un niño de siete años. Los niños, cuando imaginan historias, se comportan como directores de escena que no se dejan censurar por el «sentido». Se puede hacer la prueba muy fácilmente. Si se les proponen cuatro o cinco vocablos determinados para que reúnan una frase corta, aparecerá la prosa más asombrosa: no una visión panorámica del libro infantil, sino paneles indica dores que conducen hacia allí. En un momento las palabras desembocan en un traje, y en un santiamén están implicadas en combates, en escenas de amor, o en peleas. Es así como los niños escriben sus textos, pero así es igualmente como los leen. Y existe un pequeño numero de abecedarios apasionantes, que desarrollan un juego semejante a través de las imágenes. Se encuentra, por ejemplo, en el cuadro de la A una naturaleza muerta de cosas amontonadas que produce un efecto muy enigmático, hasta que se descubre que están reunidas allí *Aal* (anguila), *ABC-Buch* (abecedario), *Adler* (águila), *Apfel* (manzana), *Affe* (mono), *Amboss* (yunque), Ampel (bombilla), *Anker* (ancla), *Armbrust* (ballesta), *Arznei* (medicina), *Ast* (rama), *Aster* (aster) y *Axt* (hacha).



Las fábulas de Esopo
Segunda edición, Viena, Heinr. Friedr. Müller,
comerciante de arte en el Kohlmarkt N.º 1218. (Colección Benjamin).

Los niños conocen esta clase de imágenes como sus propios bolsillos, las han explorado del mismo modo, dándoles la vuelta de adentro hacia afuera, sin olvidar el pliegue ni el hilo más minúsculo. Y si, en el grabado en cobre, en colores, la imaginación del niño se abisma soñadoramente en sus propios ensueños, el grabado en madera en blanco y negro, la reproducción sobriamente prosaica, le saca, al contrario, de sí mismo. Con su invitación imperiosa a la descripción que le es inherente, tales imágenes provocan el despertar de las palabras en el niño. Y él mismo, al describir las imágenes mediante palabras, «escribe» de hecho esas palabras, garabateando encima. Pero su superficie, a diferencia de las que son en color, no está formada por decirlo así sino de manera alusiva, y se presta a una cierta condensación poética. Así el niño imprimirá en ella su verbo poético. De este modo, aprende la escritura junto con el lenguaje: una escritura jeroglífica. En los signos de esta escritura, se da todavía hoy a las primeras vocales del abecedario la silueta de las cosas que significan: *Ei* (huevo), *Hut* (sombrero). El valor auténtico de esos libros infantiles de grafismo simple está, por lo tanto, muy lejos del obtuso martilleo en el que la pedagogía racionalista pretende confinarlos. Cómo el niño «se fija en un lugarcito», cómo con el ojo y el dedo recorre su paisaje de imágenes, es lo que expresa perfectamente esta canción infantil de un viejo libro de lecciones sobre cosas:

«Delante del pueblecito está sentado un enanito,
detrás del enanito se levanta un montecito,
del montecito baja un arroyito,
sobre el arroyito flota un tejadito,
bajo el tejadito hay un cuartito,
en el cuartito está sentado un muchachito,

detrás del muchachito hay un banquito,
sobre el banquito se encuentra un armarito,
en el armarito hay una cajita,
en la cajita se aloja un nidito,
ante el nidito está sentado un gatito,
tengo que fijarme en este lugarcito».

J. P. Vich, *Steckenpferd und Puppe*
(«Caballito y muñeca»), Nördlingen, 1843

De manera menos sistemática, más caprichosa e impetuosamente, el niño va a la busca y captura de la solución en el dibujo-adivinanza que disimula una figura entre sus trazos: el «ladrón», «el alumno perezoso», o el «maestro de escuela oculto». En cuanto a esas imágenes con contradicciones e imposibilidades, actual mente de moda, porque sirven de tests, son igualmente una mascarada, una farsa improvisada llena de exuberancia, donde los personajes se sostienen sobre la cabeza, meten brazos y piernas entre las ramas y se envuelven con el techo de una casa como abrigo. Ese carnaval aparece hasta en el espacio, más serio, de los libros para aprender a deletrear y a leer. Renner publicó en Nuremberg, en la primera mitad del siglo pasado, una serie de veinticuatro láminas que presentaban a las letras con disfraz, por decirlo así. La F aparecía disfrazada de *Franziskaner* (franciscano), la K de *Kanzlist* (empleado de cancillería), la T de *Träger* (mensajero). El juego iba a gustar tanto que todavía hoy se encuentran esos motivos antiguos en todo tipo de variantes. El jeroglífico finalmente anuncia el Miércoles de Ceniza de ese Martes de Carnaval de palabras y de letras. Es el desenmascaramiento: en el brillante cortejo, ahí está la frase, la flaca razón, que mira fijamente a los niños. Ese jeroglífico tiene un origen elevado, pues procede directamente del arte del Renacimiento, y una de sus más valiosas ediciones, la *Hypnerotomachia Poliphili*, constituye de algún modo su título de nobleza. Tal vez nunca se difundiera en Alemania

tanto como en Francia, donde, hacia 1840, estuvieron plenamente de moda unas encantadoras series de figurillas de papel prensado con el texto en pictogramas. Ello no impide que los niños alemanes tuvieran también unos maravillosos libros de jeroglíficos «pedagógicos». Es de finales del siglo XVIII, como muy tarde, de cuando datan las «Sentencias morales del libro de Jesús Sirach para niños y jóvenes de toda condición, con ilustraciones explicativas de las palabras más destacadas». El texto está delicadamente grabado en cobre, y todos los sustantivos que de una forma u otra lo permiten son evocados por pequeñas imágenes realistas o alegóricas cuidadosa mente pintadas. Todavía en 1842, Teubner publicó una «Pequeña Biblia para niños» con cuatrocientas sesenta ilustraciones de ese tipo. Y lo mismo que al pensamiento o a la imaginación, también a la mano activa se le ofrecía antaño un campo inmenso. Tal es el caso de los célebres álbumes de imágenes en tiras movibles (éstos han degenerado más rápidamente y parecen haber tenido la vida más corta, ya se trate del género en sí o de ejemplares particulares). Una obra excepcional fue el *Livre jou-jou*, publicado por Janet, en París, sin duda en los años cuarenta. Es la historia de un príncipe persa. Todas las vicisitudes del relato están fijadas en imágenes, haciendo surgir cada una de ellas un acontecimiento feliz y saludable, como por un toque de varita mágica, cuando se acciona la tira del borde. A una técnica similar responden los libros en los que las puertas, las cortinas, etc., que figuran sobre las imágenes pueden levantarse como válvulas y dejan aparecer entonces, por detrás otras pequeñas imágenes. Y por último, igual que la muñeca a la que se podía cambiar de ropa encontró su relato («Las metamorfosis de Isabel o la niña de los seis modelos. Un libro entre tenido para niñas, con siete láminas móviles en colores», Viena) también se trasladaron al libro esas hermosas láminas en las que las figurillas de cartón adjuntas se fijan mediante aberturas secretas, de modo que se pueden disponer de múltiples formas. Así, el paisaje exterior o el cuarto de estar se pueden configurar en función ele las diversas

situaciones del relato. A los escasos niños —o incluso a los escasos coleccionistas— que han tenido la dicha de caer sobre un libro de magia o de dibujos-adivinanzas les parecerá, en comparación, que todo lo demás son pequeñeces. Esos volúmenes tan inteligentemente dispuestos mostraban, según la posición de la mano que los hojeaba, series de hojas cambiantes.

v. 28.

Du verzäunest deine Güter mit

warum machest du nicht vielmehr deinem

und dü wägest

dein und ein warüm wägest.

du nicht auch deine Worte aüf der



[illegible]

Cap: XXIX v. 28.

Es ist genüg zu diesem Leben

wer ünd

ünd hat, damit er

seine Nothdurfft decken kan.

[illegible]

Sentencias morales del libro de Jesús Sirach,
Nuremberg. (Colección Benjamin).

Al iniciado en su manejo, ese tipo de obra le presenta diez veces la misma imagen en páginas siempre nuevas, hasta que la mano se desplaza y entonces aparecen, como si el libro se hubiera metamorfoseado a su contacto, imágenes muy diferentes con una frecuencia no menor. Tal volumen (un ejemplar del siglo XVIII como el que el autor tiene ante los ojos) parece contener, según los casos, tan pronto un florero, como luego, sin discontinuidad, el rostro del diablo, después un loro, luego únicamente unas hojas blancas o negras, un molino de viento, un bufón de la corte, un arlequín, etc. Otro mostraba, según se lo hojeaba, una serie de juguetes y golosinas para el niño aplicado, y después, cuando se hojeaba de manera distinta, una serie de instrumentos de castigo y de rostros espantosos para el niño malo.

La gran floración del libro infantil en el curso de la primera mitad del siglo XIX no emanaba tanto de una inteligencia pedagógica concreta (y superior a la actual en muchos puntos), del momento de la vida burguesa de la época. En una palabra: del Biedermeier. Aun en las ciudades más pequeñas se habían establecido editores cuyos productos más corrientes eran tan graciosos como los modestos muebles utilitarios de entonces, en cuyos cajones durmieron dichas obras hace un centenar de años. Por esa razón, no hay solamente libros infantiles de Berlín, de Leipzig, de Nuremberg o de Viena; por el contrario, en la mente del coleccionista, nombres como Meissen, Grimma, Gotha, Pirna, Plauen, Magdeburg, Neuhaldensleben ofrecen mayores promesas como sedes de edición. En casi todos esos lugares trabajaron ilustradores, con la particularidad de que con mucha frecuencia han permanecido anónimos. Pero de vez en cuando se descubre a uno de ellos y éste encuentra su biógrafo. Es lo que le sucedió ajohann Peter Lyser, pintor, músico y periodista. El fabulario de A. L. Grimm (Grimma, 1827) ilustrado por Lyser, el «Libro de cuentos para niñas y niños de las clases cultivadas»

(Leipzig, 1834), texto e imágenes de Lyser, y el «Libro de los cuentos de Lina». (Grima, sin fecha), texto de A. L. Grimm, imágenes de Lyser, contienen sus trabajos más hermosos para niños. El colorido de esas litografías palidece, comparado con el colorido ardiente del Biedermeier, y armoniza tanto mejor con los flacos compañeros, a menudo demacrados, con el paisaje de sombras, con el ambiente del cuento, que no está exento de cierto toque irónico-satánico. El arte del oficio en esos libros estaba totalmente ligado a la cotidianidad pequeño burguesa; lejos de ser meramente consumidos, se utilizaban como se hace con las recetas de cocina o los proverbios. Representan la variante popular, incluso infantil, de lo que el romanticismo ha imaginado como más elevado. Por eso Jean Paul es su santo patrón. El mundo mágico de sus historias, que se sitúan en la Alemania central, cristalizó en esas pequeñas imágenes.



«El libro de cuentos para niñas y niños de las clases cultivadas»,
J. Lyser. Con ocho láminas, Leipzig, 1834

Ninguna poesía está más emparenta da que la suya con su universo coloreado, cuyo resplandor se basta a sí mismo. Pues su espíritu, así como el del color, reside en la fantasía, no en la energía creadora. A través de la visión de los colores, la intuición de la fantasía se deja aprehender como un fenómeno originario. En efecto, a toda forma, a todo contorno percibido por el ser humano, éste responde personalmente mediante su facultad de producirlo. El cuerpo mismo en la danza, la mano en el dibujo, restituyen esa forma o contorno y se lo apropian. Pero esta facultad encuentra su límite en el universo del color. Le responde entonces no de manera creativa, sino receptiva: en el ojo brillando con el color. (Hay que

decir también, en términos antropológicos, que la vista es la línea de partición de las aguas en el dominio de los sentidos, porque capta al mismo tiempo forma y color. Y es así como le pertenecen, a la mano derecha, las facultades generadoras de correspondencias activas: percepción de la forma y el movimiento, audición y voz, pero a la mano izquierda las pasivas: la visión de los colores procede de los dominios sensoriales del olfato y el gusto. El propio lenguaje, en «ver», «oler», «gustar» que valen para el objeto [de manera intransitiva] como [de manera transitiva] para el sujeto humano, reúne ese grupo en una sola y misma unidad). En resumen: el color puro es el instrumento de la fantasía; el país en las nubes caro al niño distraído, no el canon severo del artista constructor.



«El paraguas maravilloso.

Un nuevo relato para niños». Neuruppin, impresión y edición de Gustav Kühn. (Colección Benjamin).

Con esto se relaciona su acción «éticosensorial», que Goethe concebía enteramente en el sentido del romanticismo. «Los colores transparentes son ilimitados en su luminosidad y en su oscuridad, lo mismo que el agua y el fuego pueden considerarse su culminación y su profundidad […]. La relación de la luz con el color transparente es, cuando uno se sumerge en él, infinitamente estimulante; el abrazo de los colores, su confusión y su resurgimiento y desaparición, equivale a retomar su aliento en grandes pausas de eternidad en eternidad, de la luz suprema hasta en el silencio solitario y eterno de los tonos más bajos. Los colores opacos, en comparación, son como flores que no se atreven a medir se con el cielo y que, sin embargo, tienen que ver con la debilidad de un lado, el blanco, y con el mal del otro lado, el negro. Ahora bien, éstos son precisamente capaces […] de producir variaciones tan graciosas y efectos tan naturales que […] los transparentes, finalmente, se limitan a dirigir su juego por encima como espíritus, y no sirven más que para realzarlos».

Con estas palabras, el «suplemento» de la *Teoría de los colores* hace justicia al sentimiento de esos atrevidos iluminadores, y de paso también al espíritu de juego de los propios niños. Piénsese en la cantidad de ellos que buscan la intuición pura en la fantasía: burbujas de saber, juegos de té, la coloración húmeda de la linterna mágica, la aguada, las calcomanías. En cada uno de ellos, el color plano, alado, por encima de las cosas. Pues no es a la cosa coloreada o al simple color muerto a lo que debe su magia, sino a la luz coloreada, al brillo coloreado, al rayo coloreado. Al final de su recorrido, la visión panorámica sobre el libro infantil desemboca en un peñasco florido a la manera Biedermeier. Apoyado en una diosa azul celeste, el poeta descansa allí con sus manos melodiosas. Lo que le inspira la Musa, lo registra un niño alado junto a él. Dispersos yacen a su alrededor el arpa y el laúd. Los enanos en el seno de la montaña tocan la flauta y el violín. Es así como un día pintó Lyser el

paisaje, fuego multicolor que se refleja en la mirada y los juegos de los niños.

Abecedarios de hace cien años

Ningún palacio de rey ni lujosa mansión campestre se ha beneficiado de la milésima parte del amor decorativo que se dedicó a las letras en el curso de la historia de la cultura. Primero, por el placer de lo bello y para honrarlas, pero también con una intención astuta. Las letras son, en efecto, las columnas de un pórtico en cuya parte superior se podría perfectamente haber inscrito lo que Dante leía por encima de la entrada al Infierno; era, pues, necesario que la figura originaria de esas letras, en su rudeza, no asustara a los numerosos infantes destinados a cruzar todos los años su portal. De ahí que se colgaran guirnaldas y arabescos de cada una de esas pilastras. Pero sólo más tarde se vio que no se hacía la cosa más fácil a los niños cuando se recubría con ornamentos des mesurados la estructura de las letras, a fin de darles una forma más atractiva.

Aparte de esto, las letras comenzaron ya muy pronto a reunir a su alrededor una cohorte de objetos. Algunos de nosotros todavía aprendimos a ver *Hut* (sombrero) enganchado a la *h* a la espera de ser utilizado, *Maus* (ratón) mordisqueando inocentemente la *m*, o a conocer la *r* como la parte más espinosa de la rosa. Con el impulso de benevolencia respecto de los pueblos extranjeros, de los desclasados, que atraviesa la época de la Ilustración en Europa, con el resplandor del humanismo del que, a decir verdad, el clasicismo no es más que el eclipse, un enfoque muy distinto se proyectó súbitamente sobre los libros de lectura. Los pequeños objetos ilustrativos que hasta entonces habían arrastrado su confusión alrededor de la letra soberana, o que se habían encontrado

comprimidos en casillas tan estrechas como las angostas ventanas de las facha das burguesas del siglo XVIII, emitieron súbitamente consignas revolucionarias. Las *Ammen* (nodrizas), los *Apotheker* (farmacéuticos), *Artilleristen* (artilleros), *Adler* (águilas) y *Affen* (monos), los *Kinder* (niños), *Kellner* (camareros), *Katzen* (gatos), *Kegeljungen* (jugadores de bolos), *Köchinnen* (cocineras) y *Karpfen* (carpas), los *Uhrmacher* (relojeros), *Ungarn* (húngaros) y *Ulanen* (ulanos) reconocieron entonces su solidaridad. Convocaron grandes convenciones, se vieron aparecer delegaciones de todas las A, B, C, etc., y sus asambleas tomaron un curso tumultuoso. Mientras Rousseau declara que toda soberanía emana del pueblo, esas láminas lo manifiestan ruidosa y resueltamente: «El espíritu de las letras viene de las cosas. Somos nosotras, nuestro ser-así-y-no-de-otra-manera, lo que hemos impreso en esas letras. Nosotras no somos sus vasallas, son ellas, al contrario, las que no hacen otra cosa que representar nuestra voluntad común.»



La hoja XY es la gran dificultad de todos los abecedarios. Que los grabadores en madera —los xilógrafos—, a los que aquí se ve, hayan tenido la extraña idea de no grabar más que nombres con X e Y (Xerxes, Xenophon, Young, Ypsilanti) concuerda perfectamente con nuestro artista del abecedario (se trata del célebre Geissler).



Orbis pictus. Neuhaldensleben. Sin indicación de año. Uno de los libros infantiles más bellos de la época Biedermeier. No tiene texto. El artista se contentó con incluir, después de cada cuadro, una hoja en la que se encuentran consignados los objetos representados, por orden alfabético. Todos comienzan por la misma letra. Aquí es la P, y hay veintitrés. ¿Quién los encontrará?



Portada de «Viaje al país de la felicidad», libro francés para niños que apareció hacia 1840 en París. Cada página consta de una delicada litografía que ocupa toda la superficie. Los niños que hacen el viaje se aburren mucho en el país de la felicidad, donde no hay más que juguetes y golosinas. Sienten nostalgia de la escuela y huyen de ese paraíso.

Q. Querangal.



Tiens ! tiens ! comme maman

Just like mamma !!

R. Ramorino.



Un dada au petit trot

Get up, go! up cockhorse trot away.

Abecedario romántico procedente de Francia. Sin indicación de lugar ni año. En cada lado un niño, cuyo nombre comienza por la correspondiente letra del alfabeto. Pero ya se podía recorrer toda Francia en la época del abecedario romántico, que no se encontraría una Querangal o un Ramorino.

La pirámide de luces, antecesora del árbol de Navidad

La forma más antigua de disponer las velas de Navidad procede de las costumbres eclesiales: del altar. Era la pirámide de luces; una pequeña construcción de madera estable, en vertical, donde las velas se escalonaban en diversos niveles. Sin duda a esas pirámides, por graciosas que fueran, les faltaba el olor de la resina y de las agujas de pino.

La victoria del árbol de Navidad se decidió lentamente. ¿De qué manera? Es lo que muestran nuestras imágenes, tomadas de viejos libros infantiles.

Finalmente, fue un pequeño inciden te el que, a la larga, supuso la sustitución de la pirámide por el árbol de Navidad. El asunto se produjo en 1827, en el mercado de Navidad de Berlín. En aquella época, abetos y piceas no se vendían en las calles más que de manera muy aislada, y en cambio las pirámides se vendían cinco veces más que los árboles de Navidad. Por eso, los obreros que no habían encontrado empleo durante el invierno de ese año, tuvieron la idea de fabricar pirámides de Navidad, y las vendían en todas las esquinas de las calles antes de la fiesta. Se creó entonces tal sobreabundancia que más de mil pirámides de todos los tamaños se quedaron sin vender, aunque se hubieran ofrecido a un groschen. Cuando toda perspectiva de venta desapareció, las gen tes arrastraron su mercancía hasta Kónigsbrücke, y la tiraron sobre la capa de hielo del Spree, donde inmediatamente acudieron los pobres la mañana de Navidad, para utilizar todo aquello como

combustible. El mercado de pirámides no se recuperó jamás de esta «crisis».



1830
Un árbol de Navidad entre dos pirámides. Éstas conservan todavía el privilegio de llevar las luces. Por la ventana mira un niño pobre.



Imagen vienesa del año 1834
Como se ve, la mesa en cuyo centro se alza el árbol está vacía.
Todos los regalos de Navidad cuelgan de las ramas del abeto.



1838
En esta extraña ilustración, están reunidos
el árbol de Navidad y la pirámide de luces.



Este tipo de pequeño y delicado árbol de Navidad
era llevado a la habitación, desde fuera, con las luces encendidas,
y era el signo de que comenzaba la distribución de los regalos.

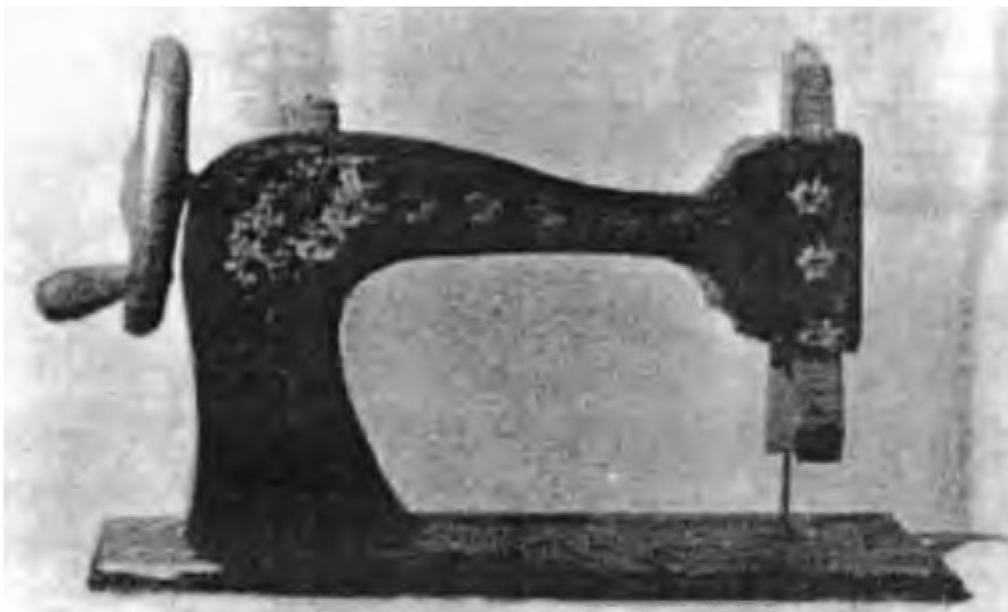
Juguetes rusos

En un principio, los juguetes de todos los pueblos proceden de la industria doméstica. El tesoro de formas primitivas que poseen las clases inferiores, los campesinos y los artesanos, constituye precisamente la base segura de la evolución del juguete infantil hasta la época actual. Tampoco hay nada de prodigioso en ello. El espíritu que inspira esos productos, el proceso global de fabricación y no sola mente su resultado, se encuentra presente en el juguete para niños, y el niño comprende naturalmente mucho mejor un objeto creado de forma primitiva que otro nacido de un proceso industrial complicado. En esto reside pues, también, dicho sea de paso, el fondo justificado de la aspiración moderna a fabricar juguetes infantiles «primitivos». Nuestros artesa nos no deberían olvidar con tanta frecuencia que lo que actúa primitivamente sobre el niño no son las formas constructivistas, esquemáticas, sino más bien toda la estructura de su muñeca o de su perrito, en la medida en que se puede imaginar realmente cómo están hechos. Esto es precisamente lo que él quiere saber, esto es lo que le permite establecer una relación viva con sus cosas.

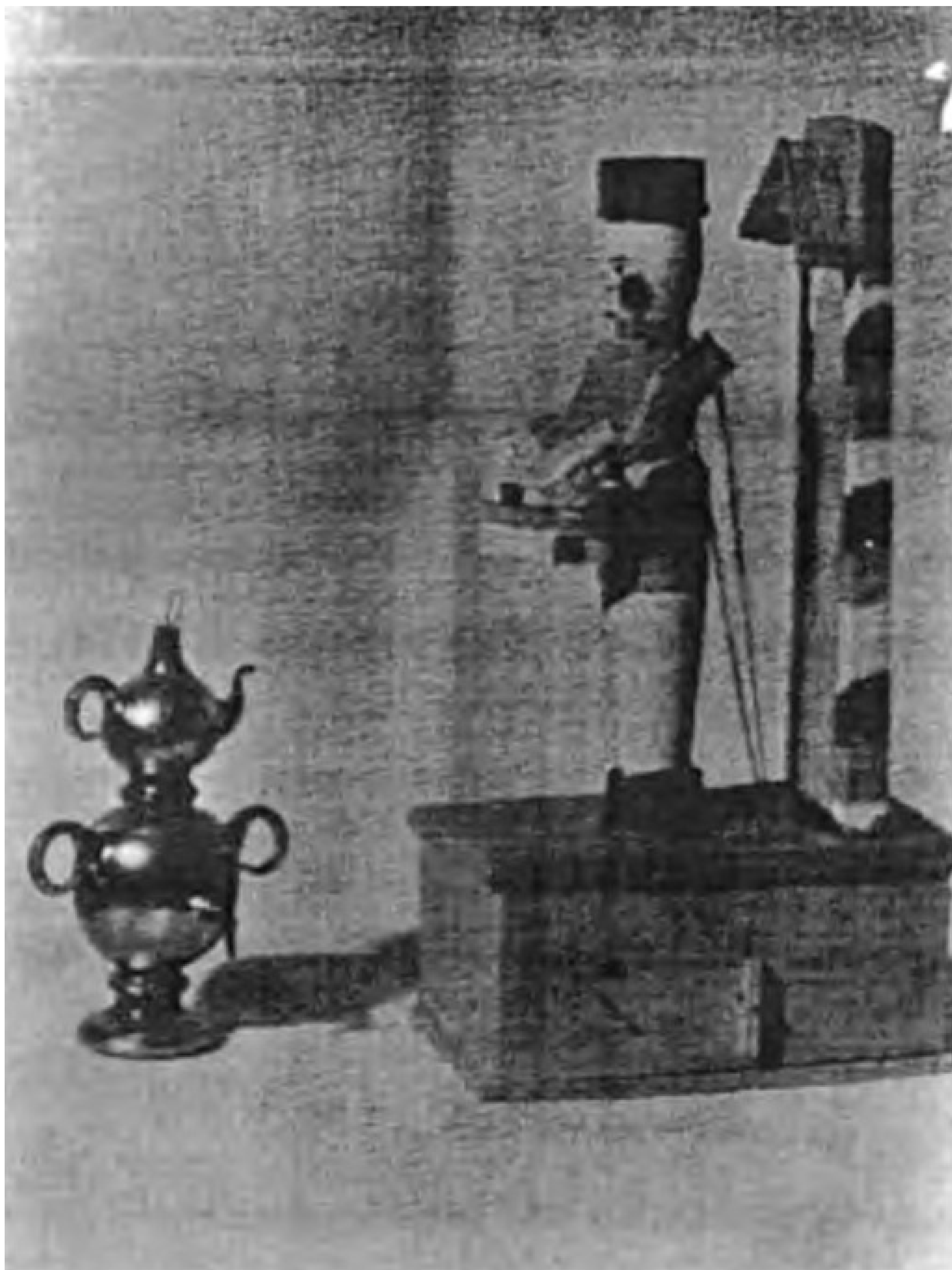
En materia de juguetes, la cuestión principal es, en resumidas cuentas, que, de todos los europeos, tal vez sólo los ale manes y los rusos poseen el auténtico genio del juguete.



Caballito de madera antiguo del Gobierno de Vladimir.



Maqueta en madera de una máquina de coser. Cuando se gira la manivela, el clavo sube y baja, y al golpear la plancha produce un ruido rítmico que evoca en el niño el propio de la máquina de coser. Trabajo campesino.



A la izquierda: samovar (amarillo, rojo y verde) para colgar del árbol de Navidad. A la derecha: tamborilero. Emite unos chasquidos y agita los brazos cuando se gira la manivela, situada abajo a la derecha.



Muñeca de paja. Altura: 15 cm. Tambosk. Confeccionada en el campo, en verano, en tiempos de la recolección; una vez seca, se conserva como muñeca. Reminiscencia de un fetiche arcaico de la cosecha.



Cascanueces
Imitación en madera de una figurilla de mayólica.
Creada entre 1860 y 1880 en la región de Moscú.



Carro tirado por dos caballos. Escultura en madera
de la región de Vladimir. Hacia 1860-1870.



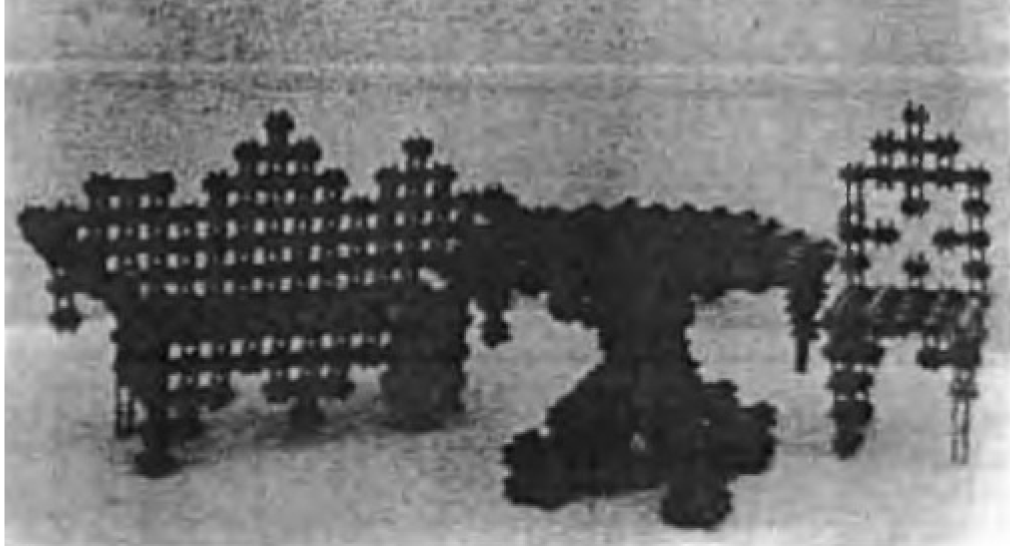
Es interesante la comparación entre esas dos muñecas de Wjatka. El caballo, todavía
visible en uno de los modelos, se encuentra ya confundido con el hombre
en el modelo de al lado. El juguete popular tiende a formas simplificadas.



Criada con dos niños
Tipo de juguete muy antiguo.



Baco cabalgando sobre un macho cabrío. En la caja, música.



Muebles para equipar la sala de estar de una casa de muñecas.
Trabajo de presos siberianos que data del siglo XIX. El ensamblaje de las minúsculas partículas de madera exige una paciencia infinita.



La tierra sobre tres ballenas.
Confeccionado en madera por el artista.
El motivo proviene de una leyenda rusa.

En todas partes, no únicamente en Alemania, sino en el mundo entero —pues la industria alemana es la más internacional—, se

conocen los universos minúsculos de muñecas o de animales, las peque ñas salas de estar campesinas en una caja de cerillas, las arcas de Noé o los apriscos como se los fabrica en los pueblos de Turingia o del Erzgebirge, y también en la zona de Nuremberg. Pero el juguete ruso sigue siendo en general desconocido. Su producción está muy poco industrializada y, fuera de las fronteras de Rusia, apenas hay otra cosa que se haya difundido de él que la «baba» estereotipada, esa pequeña pieza cónica de madera, pintada por todos los lados, que representa a una campesina.

En verdad, el juguete ruso es el más rico y más variado de todos. Los 150 millones de personas que habitan el país se reparten en centenares de comunidades, y todos esos pueblos tienen a su vez una actividad artística más o menos primitiva, más o menos evolucionada. De este modo, existen juguetes en cientos de lenguajes formales diferentes y en múltiples materiales. Madera, arcilla, hueso, tejido, papel, papel maché, se presentan solos o combinados. La madera es el más importantes de los materiales citados. En ese país de bosques inmensos, se tiene en casi todas partes un dominio incomparable de su tratamiento, ya se trate de esculpir, colorear o barnizar. Desde los simples títeres de madera de sauce blanco y blando, o las vacas, cerdos y corderos tallados a imitación de la naturaleza, hasta los cofres lacados, artísticamente pintados con colores brillantes, sobre los que están representados el campesino en su troika, las gentes del campo reunidas alrededor de un samovar, los segadores o los leñado res en el trabajo, y hasta los grandes gru pos de monstruos o las reproducciones plásticas de viejas fábulas y leyendas, los juguetes y los juegos en madera, llenan tienda tras tienda en las calles más distinguidas de Moscú, Leningrado, Kiev, Kharkov u Odesa. Es el museo del juguete en Moscú el que posee la colección más importante. Tres vitrinas están llenas de juguetes de arcilla procedentes de Rusia septentrional. La expresión rústica, robusta, de esas muñecas de la región de Wjatka contrasta un poco con su materia, tan sumamente frágil. Pero han sobrevivido al viaje. Y es bueno que hayan encontrado asilo en el

museo de Moscú. Pues quién sabe cuánto tiempo esa manifestación del arte popular podrá resistir todavía al cortejo triunfal de la técnica que avanza a través de Rusia. Ya se está extinguiendo, se dice, la demanda de objetos semejantes, al menos en las ciudades. Pero allí arriba, en su país natal, permanecen todavía con vida, ciertamente, y ahí están, en la casa campesina, como siempre, modeladas por la noche, después del trabajo, pintadas con colores luminosos y cocidas al horno.

Notas

[1] Franz Carl Spitzweg (1808-1885), pintor de la época Biedermeier, conocido especialmente por sus escenas descriptivas de la vida de la pequeña burguesía. Es autor de un cuadro titulado *El bibliómano. (N. del T.)*. <<